

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**Departamento de Pintura  
(Pintura y Restauración)**



**TESIS DOCTORAL**

**Prácticas artísticas contextuales y comunitarias.  
Cuatro casos en Colombia, 1991-2012**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Fabio Ernesto Manosalva Manosalva**

Director

**José Manuel Gayoso Vázquez**

**Madrid, 2016**

**CIUDAD KENNEDY: MEMORIA Y REALIDAD. PROYECTO  
COLECTIVO DE CREACIÓN PLÁSTICA.**

**EX SITU/ IN SITU MORAVIA. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS  
EN COMUNIDAD.**

**PRÁCTICA ARTÍSTICA EN LA GRIETA.**

**BIENAL DE VENECIA EN BOGOTÁ.**

# **PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEXTUALES Y COMUNITARIAS**

**CUATRO CASOS EN COLOMBIA  
1991-2012**

**FABIO ERNESTO MANOSALVA MANOSALVA**

**DIRECTOR  
JOSE MANUEL GAYOSO**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE PINTURA**

**Madrid 2015**



**UNIVERSIDAD  
COMPLUTENSE  
MADRID**





# PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEXTUALES Y COMUNITARIAS

CUATRO CASOS EN COLOMBIA  
1991-2012

FABIO ERNESTO MANOSALVA MANOSALVA

DIRECTOR  
JOSE MANUEL GAYOSO

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE BELLAS ARTES – DEPARTAMENTO DE PINTURA

Madrid 2015



UNIVERSIDAD  
**COMPLUTENSE**  
MADRID

**bellasartes**  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



INTRODUCCIÓN .....	13
1. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEXTUALES Y COMUNITARIAS .....	23
Una Segunda Belle Époque .....	24
Cambios en el Paradigma .....	27
Arte Contextual y las Prácticas Artísticas Comunitarias.....	30
• Las Prácticas Artísticas Comunitarias .....	44
2. CONTEXTOS SOCIOPOLÍTICOS Y CULTURALES DE LAS PRÁCTICAS CONTEXTUALES Y COMUNITARIAS EN COLOMBIA .....	49
Las Prácticas en la Historiografía del Arte en Colombia .....	56
• Asimilaciones e Inclusiones. El Momento Modernista .....	56
• El Arte Dentro de la Violencia Bipartidista .....	61
• Nuevos Actores en el Conflicto .....	65
• Taller 4 Rojo .....	69
• El Sindicato .....	75
• Arte y Conflicto en la Era del Narcotráfico.....	80
De Gaviria a Santos.....	85
• Los Gobiernos a Partir de la Nueva Constitución.....	89
• Gaviria y la Apertura Económica.....	90
• Samper y la Irrupción del Cartel de Cali en la Política Nacional .....	92

# Índice

• Pastrana y el Diálogo de Paz en el Caguán .....	93
• Uribe y la Guerra Contra el Terror.....	98
• Santos y la Paz en Colombia .....	104
• La Importancia y el Devenir de los Movimientos Sociales .....	108
• Desplazamiento Interno .....	112
Surgimiento de Nuevas Fuerzas Culturales, Organizaciones Reivindicativas y Espacios Alternativos.....	116
• Irrupciones .....	120
• La Otra Bienal.....	125
• Encuentro Internacional de Medellín .....	127
• Memoria Canalla.....	129
• Laboratorio del Imaginario Social. Mapa Teatro.....	133
• La Piel de la Memoria .....	139
<b>3. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>147</b>
Bienal de Venecia de Bogotá.....	150
• El Barrio Venecia y la Localidad de Tunjuelito .....	152
• Proceso y Contextualización .....	162
• Espacio de Exhibición .....	168
• Las Bienales Una a Una de 1995 a 2010.....	171
• Actividades Sicopedagógicas Alternativas a la BVB.....	184
• Viaje al Centro de la Periferia .....	190



Ciudad Kennedy. Memoria y Realidad. Proyecto Colectivo de Creación Plástica .....	193
• Barrio Kennedy, Contexto Histórico y Urbano .....	197
• El Proyecto y su Proceso Creativo.....	209
• Los Proyectos .....	218
• La Exhibición .....	228
Ex Situ/ In Situ Moravia. Prácticas Artísticas en Comunidad .....	232
• Barrio Moravia. Territorio de Sobrevivencia .....	235
• El Proyecto y su Proceso Creativo.....	242
• Exhibición.....	248
• Los Proyectos .....	249
• Multiplicando los Puntos de Resistencia.....	270
Práctica Artística en La Grieta .....	279
• Ciudad Bolívar .....	281
• Los Proyectos .....	296
• Lugares de Exhibición.....	305
• Cuando la Práctica Artística se Convierte en Práctica Política.....	306

# Índice

4. REFLEXIONES SITUADAS. EL CASO ESPECÍFICO DE COLOMBIA .....	311
Tablas Comparativas .....	317
Del Arte en los Espacios Públicos al Arte en el Interés Público .....	323
La Memoria Como Testimonio .....	344
Relaciones Paradigmáticas con la Institucionalidad .....	363
La Voluntad de Transformación Social. Lo Político.....	383
Acciones Como Práctica Activista de Interacción Directa en el Tejido Social .....	394
5. CONCLUSIONES .....	407
6. ANEXOS .....	415
7. ÍNDICE DE IMÁGENES .....	429
8. BIBLIOGRAFÍA.....	441
9. SINOPSIS.....	449
10.ABSTRACT .....	457





# Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a los miembros del tribunal que han juzgado esta tesis y especialmente a los dos profesores que realizaron los informes de evaluación, así mismo, al Departamento de Pintura y a los miembros de las comisiones por las que ha pasado.

Quiero expresar mi sincero agradecimiento a los artistas y directores de cada uno de los proyectos investigados que me prestaron su valiosa y desinteresada colaboración, Paola Rincón, Carlos Uribe, Raúl Cristancho, Ludmilla Ferrari, Franklyn Aguirre, Liliana Angulo, Bastardilla, Stinkfish, Natalia Echeverri, Nicolás Cadavid y Manuel Zúñiga. Espero que este trabajo sea un testimonio de los emancipatorios devenires que se continúan forjando.

En Colombia fueron imprescindibles también los aportes de Natalia Restrepo, germinadora y cómplice de esta investigación y del trabajo sincero y comprometido de Héctor Arenas, así como de Álvaro Morales, Director de Museo Pedro Nel Gómez y de Carlos Mario Jaramillo.

Agradezco sinceramente la contribución de Paloma Blanco, Esther del Pino, Jordi Claramonte y José Manuel Gayoso.

Esta investigación no habría sido posible sin la ayuda de Claudia Clavijo, acompañante incansable, Nino Gaviria, Julia M. Bermejo, Roland Higueta, Lee Douglas, Doctor Martínez, Iñaki Imaz, Camilo Perdomo, Colectivo La Parceria, Sofía Parra y Carlos Bernal. Doy gracias a mi familia por su fuerza y confianza siempre incondicional y a Leire Jaureguizar y Luken Manosalva por su paciencia y comprensión, a él va dedicada esta investigación.





*“El arte futuro será una función colectiva; será a un tiempo representación y acción. Se desvanecerán los acentos particulares en la armonía total; (...) El arte será algo innumerable, anónimo, y sin embargo más expresivo de una época que ningún talento considerado separadamente. Se fundará en la energía intuitiva, que es altruista, y no en el estilo, que es egoísta. Los creadores no se preocuparán de ser originales, sino de ser sinceros; no de firmar sus obras y de encaramarlas en pedestales inaccesibles, sino de fundirlas en la obra común. Imitarán a las heroicas células que en el fondo de un cerebro forjan lo sublime, sin reclamar después un átomo de gloria. La humanidad se parecerá al hombre”.*

Rafael Barrett. *Obras Completas (Tomo III)*





# INTRODUCCIÓN

## Ámbito de investigación e hipótesis

Esta investigación se empezó a construir a partir de la tesina que presenté en el doctorado que precede este trabajo, la cual se realizó en la Universidad Complutense de Madrid (2003). Esta estuvo enfocada en la investigación de las estrategias estéticas sobre el arte y la violencia, realizadas por artistas latinoamericanos durante las tres últimas décadas.

En el proceso investigativo encontré afinidades entre la realidad social y las producciones artísticas, revelando la presencia de una ética declarada por los artistas para con sus propias realidades. Aunque la tesina abordó el tema de la violencia y su reflexión artística, este análisis permitió introducir aspectos y nociones que plantearon nuevas inquietudes sobre la función social de las artes.

Es así como el tema de la investigación evolucionó hacia el cuestionamiento sobre una gran variedad de prácticas artísticas que concentraron su labor en el activismo social y político a partir de la década de los sesenta, respondiendo a la conflictividad generada por las dictaduras que pretendían neutralizar cualquier disidencia (su potencial crítico) por la fuerza de la violencia estatal.

La amplitud de dicha investigación me llevó a estudiar propuestas artísticas que estaban emparentadas con las acuciantes vicisitudes sociales, políticas y económicas por las cuales transcurría el continente y que, desde el arte, posibilitaron inusitadas respuestas estéticas que determinaron un significativo movimiento artístico; movimiento que siempre trabajó al margen del espacio institucional artístico y con un interés enfático por socializar el arte.

De otro lado y con anterioridad, mientras realizaba estudios de maestría en la Universidad Nacional Autónoma de México (2000-2001) había podido ya intuir este tipo de conexiones entre la labor artística y el interés sociopolítico (la acción política). La casualidad circunstancial me permitió atestiguar cómo la propuesta política del EZLN significó en muchos colectivos artísticos la posibilidad del entrelazar

el compromiso social con la creatividad cultural. Acompañar la marcha zapatista por los derechos de los indígenas (2001), comprobar la fuerza de su resistencia simbólica estrechándose con el aliento de otros variados sectores sociales y con el movimiento artístico, exponiendo con la claridad de que no se trataba tanto de estetizar la política como de politizar la creatividad, de entender la acción artística como producción de sentido político al tiempo que la creatividad como una forma de interpretación social, me permitieron tomar conciencia de la importancia de dicha implicación. Me pareció que la propuesta zapatista permitía pensar cuál es el lugar que puede asignarse a la actividad estética hoy pues, con las vanguardias, el impacto quedó especializado, restringido al campo experimental.

Proviendo yo de un contexto tan opresivo como el colombiano y haciendo parte de lo que se llamó la generación del desencanto, en la que cientos de miles de jóvenes crecieron sin oportunidades de desplegar su fuerza renovadora, siendo objeto de un estigma que les llevó a encontrarse invariablemente sin salida, no podía menos que sorprenderme positivamente ante la capacidad convocante de artistas e indígenas sumando sus acciones. Resurgió en mi conciencia el sentido del deber social como artista y la necesidad de acometer con mayor decisión una aplicación de mi derecho al disenso, enfrentando las variadas formas de silenciamiento; recobré la confianza en el arte como vehículo para la acción reivindicativa.

Con las experiencias anteriormente mencionadas se generaron inquietudes por la posibilidad de un arte con preocupaciones más amplias y comprometidas. En el año 2002 tuve la oportunidad de colaborar en el proyecto curatorial *Ninguna persona es ilegal. 10 años de arte europeo y norteamericano como reacción de artistas y movimientos sociales a la situación de las corrientes migratorias*, organizado por Paloma Blanco y Jordi Claramonte, acción que me posibilitó integrarme en los proyectos que se venían realizando con el colectivo Fiambrera Obrera en Madrid como Mundos Soñados, Yo Mango o Sabotaje Contra el Capital Pasándoselo Pipa (SCCPP), labor de subversión, divulgación, producción artística y encuentro con distintos movimientos sociales.

Estas propuestas y la colaboración en algunos de sus proyectos me permitieron comprender, vislumbrar el alcance que estas prácticas artísticas estaban teniendo, tanto en hechos sociales como en la amplitud de lo artístico; la creación de sólidos modos de intervención sobre lo real como principio organizativo de trabajo, en sus aspectos no sólo formales y en sus contenidos, sino también en sus modos de producción y distribución, permitieron distintos grados de articulación social y política desde el arte. Denominadas como arte de contexto y emparentadas con las prácticas artísticas comunitarias, prácticas que son señaladas como colaborativas, mediadoras, relacionales traductoras e incluyentes.

El conocimiento y estudio de estas prácticas artísticas me invitó a cuestionar importantes conceptos aprehendidos que colocaban entre interrogaciones las maneras y sentidos de generar, materializar y hacer circular el arte, a como lo había entendido hasta entonces, descubriendo en sus estrategias inusitadas posibilidades de incidencia y modos de hacer y, sobre todo, la manera de propiciar con la práctica artística escenarios políticos.

Este proceso me sirvió para consolidar una pregunta sustancial: ¿qué ocurría con los artistas colombianos que contemporizaban con estas prácticas artísticas? ¿Cómo estaban siendo llevadas a cabo las prácticas artísticas de contexto y comunitarias allí? Posibilidades artísticas que inevitablemente me hacían preguntarme por su contingencia e incidencia en Colombia.

Es así como nace una investigación que se propone, como objetivo general, analizar cuatro propuestas concretas de prácticas artísticas contextuales y comunitarias que se han desarrollado en Colombia entre los años 1991 y 2012.

Específicamente el objetivo de esta investigación busca realizar una lectura desde los aspectos relacionados con sus actos y modos de hacer, considerando dimensiones concretas de dichas prácticas y cómo la producción del arte se inserta dentro de las relaciones sociales de un modo de producción determinado, así como analizar los modos en que se relacionan con los contextos en los cuales se inscriben, qué demandas y aspiraciones surgen y cuáles podrían ser sus aportes específicos. Los proyectos artísticos a analizar son:

- *Bienal de Venecia de Bogotá*, dirigido por Franklin Aguirre desde el año 1995 hasta 2010.
- *Ciudad Kennedy Memoria y Realidad*. Proyecto colectivo dirigido por Raúl Cristancho entre los años 2001-2002.
- *Ex-situ/In-situ Moravia. Práctica Artística en Comunidad*, dirigido por Carlos Uribe entre los años 2008-2010.
- *Práctica artística en La Grieta*, dirigido por Ludmila Ferrari entre los años 2007-2009.

De manera general, los cuatro proyectos poseen una calidad artística refrendada por su especificidad en cuanto a práctica artística y novedosa posibilidad de creación. Sin embargo, son proyectos que aún son considerados de manera incipiente en los espacios culturales, críticos y académicos del país, lo que contrasta con el perfil de algunos de sus creadores. Los artistas que han proyectado estas prácticas contextuales poseen un prestigio reconocido por sus propuestas artísticas de manera personal y de forma objetual. Si bien existen otros proyectos con características más o menos similares,

su selección ha correspondido al hecho de que estos constituyen un buen ejemplo para el análisis y me permiten explorar disposiciones y modos de hacer extrapolables a un contexto más amplio con el de las ciudades en que se inscriben.

La amplitud de los límites de estas prácticas artísticas posibilita que operen desde diferentes aspectos y enfoques. Éstas producen inusitados diálogos en las redes de sus propias territorialidades; sus cruces, confluencias, encuentros, diferencias y posiciones, marcan un rastro en el cual el arte y las comunidades salen potenciados por el establecimiento de un diálogo recíproco, facilitando la creación de excepcionales soluciones sociales y estéticas. Incluso ocurre en algunos casos una mejora social o de empoderamiento, permitiendo poner en red a los individuos y propiciar el dialogo común para la visibilización de sus propias reflexiones.

¿Cuál es el potencial de las prácticas artísticas de contexto y comunitarias en Colombia? ¿Cómo entender este potencial en un contexto social como el colombiano? De la misma forma, esbozo así la pregunta sobre si puede ser que desde las prácticas artísticas contextuales y comunitarias realizadas en el país se esté permitiendo, por un lado, alterar las dinámicas del arte y, por otro, incidir en la transformación social. Trataré de responder a esto en el desarrollo de esta investigación.

La selección del período en que transcurren las experiencias estudiadas, inicia y termina con dos momentos importantes en la historia reciente del país: 1991, año de la promulgación de la Carta Constitucional que actualmente rige, y el inicio formal de las conversaciones más avanzadas que se hayan dado entre Gobierno y las FARC-EP en 2012.

Estos acontecimientos expresan dos aspiraciones principales por las que ha abogado la nación colombiana como son, en primer lugar, dotarse de un marco normativo que reconozca la pluralidad étnica y cultural, la necesidad de su protección y la ampliación de su participación; y de otro lado, la satisfacción del viejo anhelo de paz y la superación del largo conflicto armado que ha sumido trágicamente a la población colombiana en la desesperanza, en especial a la más excluida y vulnerable.

Esta etapa además contiene el contraste sentimental en que se ha debatido nuestra sociedad, oscilando entre la confianza generada por el gran acuerdo que proclamó la Constitución del noventa y uno como respuesta al terror vivido en la década de los ochenta en que el Estado y el narcotráfico aplicaron dispositivos de violencia extrema y que fue reeditado con insólita exacerbación durante la primera década del presente siglo, durante las administraciones de Álvaro Uribe Vélez, hasta desembocar otra vez en 2012 en una renovada confianza en las posibilidades de atenuar la guerra mediante la firma de un acuerdo con la más grande de las organizaciones guerrilleras. Confianza en la paz y terror a la



violencia parecen ser los dos padecimientos que se alternan en el seno de la sociedad colombiana y ambos se reflejan en las dos décadas observadas en este trabajo.

## Metodología

Esta investigación sobre las prácticas artísticas de contexto y comunitario en Colombia se ha estructurado sobre una metodología que permita delimitar tres temas de estudio básicos: en primer lugar, la definición y características de actuación del arte de contexto y arte comunitario para entender a qué nos estamos refiriendo y que determina el posterior análisis de los cuatro proyectos seleccionados.

En segundo lugar, para situar estos proyectos, se hizo necesario realizar una contextualización de la situación sociopolítica y cultural del país para entender genealogías, dinámicas, contextos y circunstancias por las cuales estas discurren, con el fin de ubicar aspectos relevantes para su análisis en un espacio político, social y cultural específico.

En tercer lugar, el desarrollo de los cuatro proyectos específicos ha supuesto reconstruir las relaciones que con sus genealogías se configuran tanto desde sus intereses artísticos como del espacio social en que interactúan, siendo una premisa el asumir el estudio del contexto como parte fundamental a la hora de entenderlos.

Analizar estos fenómenos culturales y la motivación que los mantiene ha exigido preguntarse por las características y casuísticas del espacio social que permite, recibe y alimenta estas prácticas artísticas. Y desde el espacio del arte, cómo y por qué operan dentro de determinados contextos, motivados a generar encuentros y establecer relaciones con los micro-acontecimientos que suceden en el seno de estas comunidades.

Además del despliegue de variadas tácticas que posibilitan la interacción del arte con lo comunitario, se suscitan otras maneras de hacer y formas de socializar, pero también se establecen distintos procedimientos éticos, novedosos con respecto a la tradicional forma de ver desplegar el arte, fundamentalmente aquellos paradigmas que sustentan las pretendidas categorías hegemónicas de lo artístico, estructuras globales y pesadas que se erigieron como esfinges de sentido y comportamiento.

El análisis de estos temas de estudio se ha realizado utilizando distintas fuentes para la búsqueda de la información requerida. Libros y textos específicos sobre el arte de contexto, libros sobre las vanguardias artísticas tanto europeas como latinoamericanas, textos, artículos de periódicos y revistas sobre el análisis social y político (sobre todo los enfocados a los estudios sobre Colombia), así como de estética, antropología, catálogos de exposiciones relacionados con el tema de estudio y de los artistas que se abordan, revistas tanto virtuales como impresas específicas de arte en las que se han revisado artículos y entrevistas concretas, publicaciones diversas relacionadas con los diferentes ámbitos de estudio planteados, así como vídeos y páginas web de los artistas o de los temas tratados.

Al ser este un proyecto que plantea un análisis de las maneras de enfrentar prácticas artísticas desde varios ámbitos sociales, se hace necesario un enfoque multidisciplinar que, partiendo de su diferenciación, busca que interactúen entre sí para dar una imagen completa de la problemática a investigar. De este modo el análisis comparativo como herramienta de investigación se debe a que los proyectos a analizar comparten una base común, como son conceptos, espacios y acciones, pero que debido a sus características y modos de actuar les confiere particularidades que permiten analizar sus estrategias, desaciertos y posibilidades de actuación.

## Estructura de la tesis

La estructuración del texto que a continuación se presenta posee una primera parte en la que se hace una ubicación global de las circunstancias más actuales. A continuación en el primer capítulo se pretende ubicar al lector con respecto al concepto de arte de contexto y de práctica artística comunitaria, ubicando los antecedentes en torno a las situaciones globales que nos afectan como individuos, situaciones que conllevan plantearse que asistimos por un lado a una crisis planetaria y por el otro a un cambio en el paradigma artístico tal como lo hemos conocido tradicionalmente.

Con relación a la ubicación en el contexto global contemporáneo se ha acudido a varios autores como Ignacio Ramonet, Edgar Morín, Carlos Fajardo o Reyes Mate. Para el desarrollo de la definición de arte de contexto y comunitario nos hemos basado en los textos Paul Ardenne *Arte contextual*, Jordi Claramonte *Arte de contexto*, Reinaldo Laddaga *Estética de la emergencia*, las propuestas de estudio y análisis ofrecidos por el Colectivo DesFace, Simón Marchán Fiz *Del arte objetual al arte de contexto*, T.W. Adorno *Teoría estética*, y la influyente investigación recopilada por los autores Paloma Blanco, Jordi Claramonte, Jesús Carrillo y Marcelo Expósito *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, además de las publicaciones de la revista Errata con textos de Carlos Uribe, Ludmila Ferrari, André Mezquita o Fernando Escobar y de los aportes hechos por Nicolás Burriaud, *Estética*

*relacional* y Efrén Giraldo *Del paisaje construido al espacio relacional*. Además de estar presentes en esta primera parte, estos autores aparecerán de manera intermitente a lo largo de toda la investigación.

El segundo capítulo está dividido en tres apartados. El orden establecido busca la contextualización de las prácticas. De esta forma el primer apartado es iniciado a mediados del siglo XX y traza un recorrido hasta 1991, que busca ubicar el contexto sociopolítico y cultural trazando unas genealogías sociales y culturales del país que permiten ubicar tanto los antecedentes de un estado del arte en el país como de modos de hacer que entablan relaciones directas con dichas prácticas.

El segundo apartado es específicamente un análisis sobre la situación social y política del país (enmarcado en las fechas de investigación 1991-2012), por lo que se resalta así la necesidad de incluir este análisis para comprender las vicisitudes por las cuales han pasado las últimas dos décadas en el país y que se sitúa en los contextos sociales donde están ubicados los proyectos.

En este segundo apartado, y dada la característica específica del tema, se ha usado diverso material de hemeroteca, revistas y diarios importantes de la situación sociopolítica colombiana, que han permitido un acercamiento claro a los sucesos acaecidos en los tiempos que enmarco en esta investigación, como son: la Revista Semana, o los periódicos El Espectador, El Tiempo y Desde abajo. Además, ha sido necesaria la consulta de numerosos libros y catálogos de exposiciones relacionados con la historia del arte colombiano.

El tercer apartado está centrado en el aspecto artístico y pretende evidenciar cómo a partir de mediados de los noventa existe un surgimiento de renovadas fuerzas con intereses por trabajar desde lo colectivo y específicamente desde las prácticas artísticas de contexto y comunitarias. He querido aprovechar para mencionar otros proyectos relevantes pero que no están incluidos en el análisis específico de esta investigación y que estimulan con su hacer un planteamiento desde el arte más relacionado con temas sociales y trabajo en comunidad.

El tercer capítulo es la descripción del caso específico de estudio, se describe y analizan los cuatro proyectos de investigación teniendo en cuenta cuatro aspectos específicos: descripción del proyecto y contextualización del espacio donde están ubicados; antecedentes y construcción de la propuesta; la realización del proyecto y los trabajos resultantes en cada una de las investigaciones; y el espacio de exhibición y un primer análisis de cada uno.

Para la elaboración de la tercera parte, uno de los elementos metodológicos fundamentales fueron las entrevistas directas realizadas a los directores, artistas y distintos colaboradores que hicieron parte de

los proyectos y visitas a los lugares donde se produjeron estas manifestaciones. En ese marco de ideas fueron necesarios varios viajes entre España y Colombia, desplazamientos necesarios que permitieron por una parte indagar y obtener información de primera mano sobre los proyectos y sus contextos de acción y, por otro, obtener información de las reflexiones que frente a estos se hicieron por parte de la comunidad artística nacional, difíciles de conseguir en España. Fueron viajes que permitieron contextualizar realidades in situ y, de esta forma, tomar la distancia crítica para su revisión de una manera objetiva.

En el cuarto capítulo se recopilan unas tablas comparativas que permiten identificar aspectos relevantes a modo de resumen de los distintos proyectos analizados y que ofrecen una imagen abreviada y concreta para entrar a nombrar y analizar los modos de hacer.

Las características quedan definidas en cinco aspectos, a saber:

- Del arte en los espacios públicos al arte en el interés público.
- La memoria como testimonio.
- Relaciones paradigmáticas con la institucionalidad.
- La voluntad de transformación social. Lo político.
- Acciones como práctica activista de interacción directa en el Tejido Social.

La relevancia de este apartado la sustenta buena parte de las obras de peso teórico que componen la bibliografía. Encontramos así a, Arjun Appadurai: *La Modernidad Desbordada: Dimensiones Culturales de la Globalización*; Nicolás Bourriaud. *Estética relacional*; Hal Foster: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*; para lo relativo a lo político Chantal Mouffe: *Prácticas artísticas y democracia agonística*; Jaques Rancière: *El reparto de lo sensible. Estética y política*, entre muchos otros que han acompañado cada uno de los conceptos que definen los cinco aspectos señalados.

Finalmente, en el quinto capítulo se encuentran las conclusiones. Con este contexto específico y el recorrido planteado se perciben las prácticas artísticas contextuales y comunitarias realizadas en Colombia, sus posibilidades de construcción, renovación e incidencia.





# 1. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEXTUALES Y COMUNITARIAS



## Una segunda Belle Époque

Ya en los años treinta del siglo XX emergían en ciertas esferas del mundo del arte, planteamientos acerca de la falta de reflexión y compromiso de los artistas con las circunstancias sociales y políticas que acontecían en tiempos de crisis económica, la inminencia del embate contra la II República y el preludio de la Segunda Guerra Mundial. El 10 de junio de 1936, Federico García Lorca conversa con Luis Bagaría, el diario El Sol publica la entrevista:

*Este concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera, afortunadamente, cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro. En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y el teatro consagró toda mi sensibilidad.<sup>1</sup>*

En diversas latitudes se cuestionan actitudes individualistas y el abandono de una conciencia crítica que proyecta seguir construyendo planteamientos estéticos desde el universo subjetivo del artista, una visión heredada del pensamiento tradicional desde el Romanticismo; mirada que está estrechamente relacionada con la defensa del museo como espacio único, del artista como elegido y de la obra de arte como objeto de culto.

Los aspectos estéticos, así como los modos de producción y circulación del arte, están sometidos a las reglas y estructuras del campo institucionalizado del propio arte. Entendiendo este como el conjunto de relaciones que determinan y gobiernan las prácticas, los discursos y los productos en este campo.

En este contexto, donde se aprecia un insostenible distanciamiento de lo social, también se perciben actitudes estéticas en ciertos artistas y gestores que trabajan por socializar las prácticas artísticas a partir del intercambio directo con comunidades urbanas. Con el privilegio de esta relación entre

---

1. Esta entrevista ha sido redacta por Alexis Fernández, responsable de prensa del teatro La Abadía y publicada en el dossier de prensa. Disponible en: <http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/entrevista086.htm> (Consultada, 26-02-2015).



creación artística y entornos promueven cualidades sociales específicas entre los individuos y, a su vez, amplían las posibilidades artísticas desde una responsabilidad personal y sincera con el presente y su entorno.

A nivel global, sobre todo en Occidente, en las últimas décadas asistimos a un gran cambio paradigmático. Nos encontramos inmersos en un momento de transición, de mutación; un tránsito de época, con variaciones que vienen cambiando el sentido de las cotidianidades de los individuos y que tiene que ver con la situación de crisis global y creciente, síntoma generalizado que ha pasado a formar parte del lenguaje habitual para referirse al escenario político-social y cultural del mundo contemporáneo. El régimen de conflictos suscitados a lo largo del último siglo evidencia un agotamiento de los grandes arquetipos, consecuencia de unos hechos históricamente decisivos en muchos aspectos.

Términos como *fin de la Historia*, *postindustrial*, *posmodernismo*, *liberalismo económico* o *globalización* son nociones que privilegian lenguajes estadísticos y al mismo tiempo no consiguen referir que asistimos a uno de los modelos más tiránicos y excluyentes de la historia del mundo, un modelo en el que la prioridad otorgada a ciertas ideas y ciertos valores conduce a la destrucción de la vida y la cultura de millones de personas, así como a la destrucción de la vida del Planeta.

Estas dinámicas de devastación configuran el desequilibrio y generan la inestabilidad que experimentamos, y están relacionadas de manera simultánea con las manifestaciones variables y contradictorias apreciables en distintas esferas, a saber:

- Los mecanismos económicos globales y el dominio de los mercados estratégicos para el control y beneficio de las redes corporativas.
- Los avances científicos y tecnológicos han conseguido llegar a límites inimaginables, no pudiendo decir lo mismo del comportamiento de las ideas y las prácticas que se traducen en bienestar genuino para la humanidad.
- La conexión en red a escala mundial está cambiando poco a poco el orden mundial, muy especialmente el universo de las finanzas, dando paso a una nueva religión, la del mercado, perfectamente adaptada al nuevo orden tecnológico, caracterizado como inmaterial, inmediato, permanente.<sup>2</sup>

---

2. RAMONET, Ignacio. *Cómo nos venden la moto. Información, poder y concentración de medios*. Barcelona: Icaria, 1995. Pág.51. Vid. ampliamente desarrollado el concepto de pensamiento único analizado por dicho autor.

- Los conglomerados mediáticos controlan las autopistas de la información y modulan la opinión y las ideas, evitando el motín, la protesta o la desertión.
- El agotamiento de la energía fósil obliga al tránsito hacia otras formas de energía, mientras que es evidente el feroz enfrentamiento por los últimos yacimientos de esta energía. Innovaciones como el *fracking*, tienen consecuencias para la Tierra y la humanidad que están siendo soslayadas por la avidez de rendimientos económicos.
- Se advierte el problema de las formas de organización y representación política de la humanidad; el Estado-Nación se queda muy grande para entender los problemas de las pequeñas comunidades y muy pequeño para entender los problemas globales.<sup>3</sup>
- La relación del hombre con la naturaleza ha vulnerado umbrales que ponen en entredicho la continuidad de la aventura de la vida en la Tierra. La crisis ecológica generada a partir del desarrollo industrial desmedido se profundiza.
- Se desestanca ahora una inmensa marea de posiciones, aspiraciones y tensiones que brotan de la compleja situación que afrontamos y que surgen de una colosal y creciente experiencia global de crisis.
- Para muchos individuos la experiencia vital es una experiencia de frustración, sin poder desligarse de una doctrina que imperceptiblemente envuelve todo razonamiento disidente. Predomina una cultura con fuerte presencia del narcisismo, la pasividad, el desencanto, la desidia social y la violencia. Síntomas todos ellos de una época de incertidumbre que genera la mutación planetaria que está sucediendo y que configura nuestra realidad social más inmediata.

---

3. Edgar Morín lo desarrolla en términos similares en: "El desafío de la Globalidad". Madrid: Revista Archipiélago 16. 1993. Pág. 68.

# Cambios en el paradigma

Todo lo anterior guarda estrechas relaciones con el arte y la cultura. La producción artística y la circulación del arte, también están experimentando variaciones, novedades, y surgimientos de nuevos intereses. Y estos cambios han desembocado en el surgimiento de otros marcos conceptuales de referencia, así como una presencia notoria y creciente en el universo artístico de las expresiones singulares y colectivas que reivindican la participación en la construcción de otras realidades culturales.

Para Reinaldo Laddaga,<sup>4</sup> nos encontramos en una fase de cambio de cultura en las artes en general, comparable en su extensión y profundidad a la transición que tuvo lugar con la configuración cultural de la modernidad estética a finales del siglo XVIII y mediados del XIX, entendida esta como la manera de constitución artística tradicional.

Con algunas variables, se puede observar cómo hasta hoy el objetivo paradigmático de las prácticas del artista se materializaba en obras de arte que se ponían en circulación en espacios públicos para su exhibición; las obras, a su vez, se destinaban a un espectador recogido y silencioso. La obra artística debía desplazar al espectador de su entorno normal, aunque no fuera sino por un momento, para confrontarlo con las manifestaciones formales planteadas.

Como bien expone el filósofo, poeta y ensayista colombiano, Carlos Fajardo:

*Mundialización cultural y globalización económica. Dos procesos que, al hacer una reflexión sobre el estado de la estética actual, deben tenerse en cuenta, sobre todo, para aclararlos y observar sus profundos impactos en las concepciones artísticas. De forma simultánea, hay que analizarlos unidos al movimiento de una posmodernidad activa y creciente, cada vez que su teoría sobre lo estético se ha visto comprometida, a medida que las transformaciones y rupturas se están presentando de manera vertiginosa.*<sup>5</sup>

4. LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

5. FAJARDO, Carlos. "El Arte y la Cultura en las Esferas Globales y Mundializadas. Del Bohío al Mundo". *Espéculo Revista de estudios literarios*. Nº17, Marzo-junio 2001. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero17/global.html> (Consultado, 13/09/2014).



Fig. 1. *El año del Oso Blanco y Dos Undiscovered amerindios visitar Occidente*. Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña. Centro de Arte Walker en Minneapolis. 1992.

El performance fue presentado a lo largo de un año en diversas ciudades, consistía en una jaula de oro, en la cual, dentro se encontraban Coco y Gómez-Peña, personificando a una pareja de nativos, provenientes de una isla (imaginaria) ubicada en el Golfo de México, llamada Guatínu, en donde realizaban actividades primitivas tales como coser muñecos vudús, levantar pesas, ver televisión y trabajar en una laptop, así como a cambio de una donación, podían hacer varias cosas que iban desde bailar música rap hasta posar para la foto del recuerdo con los espectadores, inclusive, en una ocasión decidieron mostrar los auténticos genitales masculinos de un Guatínu. Afuera de la jaula, dos guardias de zoológico los custodiaban.

Fig. 2. *Tucumán Arde*. Rosario.1968.

Fue un proyecto de concepción y realización colectiva y multidisciplinaria que se gestó en noviembre de 1968 en las sedes de la “CGT de los Argentinos” de Rosario y Buenos Aires. La hicieron intelectuales y artistas de diferentes disciplinas, de ambas ciudades, que se proponían crear un fenómeno cultural de características políticas que excediera los cauces habituales de las vanguardias que ellos mismos practicaban. Para ello era necesario asimilar el concepto de vanguardia estética al de vanguardia política. Un objetivo fue el de evitar la “absorción de la obra” arrancándola del circuito tradicional de las instituciones culturales oficiales; El otro, transformar el hecho en un medio de transformación política y de adhesión a las luchas populares del momento. El tema Tucumán, y los problemas sufridos por los cañeros y los obreros de los ingenios tucumanos, era uno de los cinco puntos del plan de lucha de la CGT, que los artistas apoyaron.

Los aspectos estéticos, como los modos de producción y circulación del arte, están sometidos a las reglas y estructuras de poder comprendidas dentro del campo institucionalizado del propio arte. Entendido este como un conjunto de relaciones que determinan y gobiernan las prácticas, los discursos y los productos en este campo. El artista capaz de generar artisticidad, en función de su voluntad o señalamiento, está directamente relacionado con el museo y la galería como lugares privilegiados y predeterminados para la circulación de dicha artisticidad producida; ocurre así que los únicos ámbitos solemnes e institucionales denominados como mundo del arte son los que están legitimados para señalar qué es, quién lo hace y cómo se distribuye e, incluso, instituir lo que es arte o artístico.

En palabras de Jordi Claramonte, este sistema ha terminado «*Limitando, en definitiva, la reflexión sobre el funcionamiento concreto del arte en tanto que experiencia individual, social y antropológica, para darnos a cambio una seca tautología de poder, mediante la cual nos queda claro que la institución arte escoge quién es y quién no es artista, y que el artista, así escogido, decide qué es y qué no es arte.*»<sup>6</sup>

Esa situación de homogeneización cultural global actúa no solo en la manera de constituirse de las artes, sino también en regiones del universo social. Durante décadas los poderes institucionales también han definido lo que es conocimiento y lo que no, así como los límites de las disciplinas. Este proceso de homogeneización cultural es parte del mundo globalizante, ligado a modelos neoliberales que han llegado a instituirse como pensamiento único, sin alternativa posible.

Paralelamente, y contraviniendo en los hechos y en la palabra esta afirmación homogeneizante, hay una emergencia de expresiones colectivas sobre las problemáticas mundiales que se han ido consolidado mediante la constitución de redes transnacionales de activismo o de protesta, debido a la toma de una nueva conciencia frente a la crisis ecológica, educativa y sanitaria, entre otras.

Los *signos de la obsolescencia* de una concepción del arte en la que la obra es monumento personal, son evidentes. Reinaldo Laddaga, en la obra que venimos citando, plantea una relación entre esta configuración que empieza a entrar en crisis y la crisis del orden en el que se opera desde la modernidad:

*Esta configuración -nos dice- se desplegaba al mismo tiempo y en los mismos lugares que lo hacían las formas de organización de esa modernidad -disciplinaria en palabras de Foucault-: modernidad del capitalismo industrial y el Estado nacional. Por eso no es casual que ambas*

6. CLARAMONTE, Jordi. *Arte de Contexto*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2011. Pág. 12.

*cosas entraran en crisis a la vez, a partir de la década de los ochenta, cuando se extenuaba el impulso de las últimas vanguardias, la aparición de nuevas formas de subjetivación y asociación desbordaba las estructuras organizativas del Estado social y el capitalismo de gran industria entraba en un periodo de turbulencia.*<sup>7</sup>

Por tanto, tampoco es casual que al mismo tiempo que se iniciara un nuevo ciclo global de protestas,<sup>8</sup> cuando en diversos puntos del globo comienzan a proyectarse otras expresiones, las artes irrumpen como un espacio de exploración de las situaciones sociales y de las potencialidades de proyectos comunes, en colectividades históricas determinadas.

En los años ochenta, un grupo creciente de artistas de todas las áreas comenzaba a realizar proyectos que suponían la movilización colectiva y relaciones novedosas con movimientos sociales. Estos proyectos comportaban formas de colaboración que permitían asociar, por algún tiempo, a distintos individuos de diferentes procedencias, lugares, edades, clases sociales y disciplinas; y también la construcción de mecanismos de cooperación como medio de articular proyectos para un cambio del estado de cosas en pequeños conglomerados sociales: la construcción de un parque, el establecimiento de un sistema de intercambio de bienes y servicios, la ocupación de un edificio, así como de producción ante diferentes contextos mediante el encuentro de memorias e identidades.

De manera que, en este intercambio, todos los aspectos se reforzaran mutuamente, el arte se convertía así en un dispositivo que permitía integrar y articular situaciones y formalizaciones, de modo que pudieran ser visibles para la colectividad a fin de propiciar la proximidad, el diálogo y el desarrollo mutuo de situaciones comunes y concretas. Un número creciente de artistas parecía comenzar a interesarse en menor medida por construir obras, dirigiendo su atención a la participación en la formación de ecologías culturales.

Nuevas formas de subjetivación y de asociación desbordan o trasgreden estas maneras organizativas de concebir el arte. Surgen fenómenos comunes en muchas regiones del universo social, proyectos irreconocibles o inclasificables que, sin embargo, se encuentran emparentados con las prácticas artísticas, donde se interroga la relación entre su modo de producción y las formas de la ciudadanía.

7. LADDAGA, Reinaldo. Op. Cit. Pág. 8.

8. Citaremos tan solo tres hechos que son a nuestro juicio los más importantes: el levantamiento Zapatista en México, en 1994; el movimiento Antiglobalización afianzado en Seattle en 1999; y el Primer Foro Mundial de Porto Alegre en 2001.



Fig. 3. **Dinner Party Internacional.** Suzanne Lacy y Linda Pruess. 1979.

Un proyecto gestado por Lacy que sucedió de manera simultánea en distintos lugares del mundo para dar a conocer las redes de organizaciones de desarrollo personal, feministas y mujeres del mundo. El proyecto fue concebido como un modo de extender el concepto de la cena, con la participación de colectivos de mujeres realizadas en sus propias regiones.



## Arte Contextual y Prácticas Artísticas Comunitarias

Desde las primeras vanguardias artísticas se ha evidenciado el deseo de que las artes irrumpieran en el universo social, de que desbordando los límites del mundo del arte transformaran las realidades sociales en las que brotan. Para ello, era importante gestar una concepción sobre las artes en la que ellas pudieran cumplir un nuevo papel social; una comprensión del arte en la que el artista pudiera acompañar los procesos de organización y construcción de la vida social. Sin embargo, muy pocas veces se ha considerado que la sensibilidad estética puede y debe implicarse en la configuración e incidencia del espacio social. La idea que predomina en la historia es que el arte y los artistas no deben darse a esta tarea.

La definición del arte se entiende en esta investigación como una actividad no simplemente estética, encaminada a honrar un concepto abstracto de belleza; tampoco se hace referencia a un sentido del arte ligado a definiciones existencialistas, trascendentes u ontológicas; en este sentido habla la manifestación del Colectivo DesFace que reivindica claramente este posicionamiento:

*Es posible que la práctica artística esté fuertemente vinculada con el placer y la gratificación, pero no por su deuda con la belleza, sino por constituir una experiencia social particular, de especial libertad y emotividad, como un momento de creatividad, de expresión y comunión, de ingenio, de despliegue de la fantasía, y cierto goce estético de carácter profano.<sup>9</sup>*

Esta experiencia social puede entenderse como subversiva desde las instituciones artísticas, en la medida en que se trata de una experiencia que se resiste a la domesticación.

Como se menciona anteriormente los aspectos estético-subjetivos y su distribución y control están sometidos a las estructuras de poder del «campo del arte». En este sentido, la tradición hegemónica artística ha considerado el arte como forma de representación, y este no debería ir más allá de la literalidad de este término y mucho menos, aun en sus esbozos, tener una intención de transformación social o política.

---

9. COLECTIVO DESFACE. *Contra el arte y el artista*. Madrid: La Neurosis o Las Barricadas Ed. 2012. Pág. 8.

Este tipo de planteamiento empezó a ser cuestionado de distintas maneras. Entre estos cuestionamientos se determinó que había que asumir que el contexto podría ser parte constituyente fundamental del trabajo artístico, y no un mero acompañamiento de la práctica estética. Esto conducía a que era necesario comenzar a dar cabida al pensamiento que originaba dichas prácticas. Con la nueva comprensión, muchos artistas abandonan los perímetros institucionales y marchan en pos de la mediación artística, trabajando en los márgenes para presentar sus trabajos. Unos en los espacios públicos, otros en el campo y otros desde los medios de comunicación o desde algún otro lugar que permita obviar las estructuras establecidas. Su interés no reside en practicar un arte complaciente, sino en reivindicar el trabajo con la realidad directa, ligada a las cosas cotidianas, producida en el momento y en íntima comunión con el espacio.

A este tipo de prácticas se les ha denominado arte de contexto o contextual, siendo un conjunto de formas de expresión artística que difieren conceptualmente de la manera tradicional de ver desplegar el arte. Algunas de sus características son: arte de intervención, en algunos casos de carácter activista, de acción en el espacio público o apoderándose del paisaje. Se trata de estéticas que en general llaman a la participación activa del espectador, en algunos casos del transeúnte desprevenido o que reivindican el trabajo directo con comunidades sociales específicas. Bajo el concepto de arte de contexto, entendemos el conjunto de las formas de expresión artística que difieren conceptualmente de la obra de arte en el sentido tradicional. Nos situamos ante un arte de intervención, un arte comprometido de carácter activista, que se apodera del espacio urbano o del paisaje.

Estas prácticas nacidas en su mayoría a principios del siglo XX, en el seno de los proyectos vanguardistas, han tenido un desarrollo constante y su expresión en muchas formas de creación artística. Artistas como Matta-Clark, Suzanne Lacy, Francis Alÿs, entre muchos otros, han desarrollado procesos estéticos que buscan insertarse dentro de las relaciones sociales de un orden socioeconómico determinado.

A modo de ejemplo sirva el que algunos colectivos de artistas dispongan en los escaparates publicitarios urbanos nuevos mensajes, buscando facilitar y aprovechar estos espacios para incluir y desplegar sus propias propuestas y de esta manera tomar una posición crítica, en este caso contra el sistema publicitario y su relación directa con el sistema capitalista.<sup>10</sup> O como el caso del colectivo artístico



Fig. 4. *Defensa del territorio*. Centro de Bogotá. Bastardilla. 2012.



Fig. 5. *Cuando la fe mueve montañas*. Francis Alÿs. Ventanilla, Lima. Perú. 2002.

10. Algunos colectivos que trabajan en este sentido son: BLF: <http://www.billboardliberation.com/>. AAA: [antiadvertisingagency.com](http://antiadvertisingagency.com) o [CORPORATECOMMAND: www.ikatun.org/kanarinka/corporate-commands](http://CORPORATECOMMAND.com).





Fig. 6. **Viuda**. Colectivo de Acciones de Arte, (C.A.D.A.). Chile. 1985.

Mirar con atención a la cara, la cara de los habitantes de nuestro país, para leer en esa presencia irrefutable los gestos y rastros de una narración concreta del trabajo de vivir. La cara del poder ha reprimido desde su estatuida pose a la oscura, morena, masiva textura de las caras anónimas que llevan inscritas las señas imborrables de su opresión: la condena.

Por eso proponemos ahora desenmascarar la cara que nos superponen y nos imponen a la mirada, que nos interfieren intentando paralizar el proceso de recuperación de nuestra imagen oscura y móvil.

Traemos entonces a comparecer una cara anónima, cuya fuerza de identidad es ser portada del drama de seguir habitando un territorio donde sus rostros más queridos han cesado.

Mirar su gesto extremo y popular.  
Prestar atención a su viudez y sobrevivencia.  
Entender a un pueblo.  
C.A.D.A. 1985.

C.A.D.A., que a partir de la fotografía de una mujer, reproducida en diferentes medios impresos y revistas, con el encabezamiento *Viuda*, se acercan a la situación social y política de Chile.<sup>11</sup> Ninguno, evidentemente, reproduce el esquema tradicional políticamente correcto de representación del arte. Todos, sin embargo, se inscriben en una auténtica creación. Se trata aquí de que la creación se haga cargo de la realidad, antes que elegir trabajar del lado del simulacro, de la descripción figurativa o del juego de las apariencias y representaciones.

Para Paul Ardenne, el arte llamado contextual agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y que se muestran deseosas de entretenerse con la realidad. El «contexto» consigna el léxico:

*Designa el “conjunto de las circunstancias en las cuales se inserta el hecho”. Un arte llamado “contextual” opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediario entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales. [...] el artista “contextual” elige apoderarse de la realidad de una manera circunstancial.<sup>12</sup>*

El arte de contexto se reapropia de elementos que aparecen en los códigos normales de la sociedad occidental, cuestionando así sus significados para denunciar situaciones de exclusión social, represión política o lo paradójico del sistema. Se juega así con diversos elementos, poniendo en escena posturas incoherentes, hasta llegar a veces a propiciar un arte que revela el desfase y que genera efectos inesperados capaces de remover la dura costra de lo que llamamos realidad.

Un ejemplo de ello, y muy actual, es el de los escraches impulsados como «acciones de arte» por el Grupo de Arte Callejero GAC, entre 1997 y 2001, que logró revitalizar el movimiento por los Derechos Humanos en Argentina. Este proceso consistió en subvertir los códigos de las señas viales, simulando un cartel de tránsito habitual, pero cambiando su contexto, es decir, que eran instalados en el espacio urbano para señalar, por ejemplo, la proximidad de un antiguo centro clandestino de

11. El grupo chileno Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A. utilizó la acción directa en el espacio público como herramienta con la que redefinir las condiciones de su participación creativa y la transformación del comportamiento y discursos de la cotidianidad. Su intención no residía en la intervención del espacio urbano como nuevo lugar contemplativo, sino como reclamo al ciudadano, quien debía implicarse de forma activa e incluso formar parte del proceso creativo. El grupo intentó asimismo realizar una crítica a la institucionalización del discurso artístico, al interconectar el espacio del museo y la galería con el espacio social.

12. ARDENNE, Paul. *Arte Contextual. Creación artística en medio urbano en situación de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2002. Pág. 11.

detención militar o el domicilio de un ex general o mando militar represor de la dictadura. Este trabajo lleva implícita la denuncia de que estos aún viven entre todos sin que se sepa quiénes son y se ignore su prontuario, y así, a través de estas cartografías de denuncia y señalización de lugares simbólicos se dio un espacio a la memoria histórica.

Este tipo de apuesta hace valer el potencial crítico y estético de las prácticas artísticas más enfocadas a la presentación que a la representación, propuestas en el modo de la intervención, aquí y ahora. En este tránsito de época, remitiéndonos al planteamiento propuesto por Laddaga, se evidencia cómo el artista se apodera de la calle, de la fábrica, de la oficina, promoviendo una relación renovadora entre el arte y el mundo, con una orientación circunstancial. Trabaja con la realidad, descubriéndola y adaptando a ella el trabajo artístico.

Happenings, Street art, performances públicos, proyectos participativos, prácticas de intervención de carácter activista o relacional, son formas que están relacionadas con la estética contextual y que se caracterizan por el enfoque otorgado al contexto y su evidente correspondencia con la realidad, convirtiéndose en productores de acontecimientos que renuevan la relación entre el arte y la sociedad.

La palabra contexto etimológicamente viene del latín *contextus* y significa «unión de dos o más elementos». Sus componentes léxicos son: el prefijo *con*, completamente, globalmente, y *textus*, tejido. El siguiente texto de Paul Ardenne deja bien clara su definición:

*Un arte llamado “contextual” agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de “tejer con” la realidad. Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar, lo que lo lleva a abandonar las formas clásicas de representación y preferir la relación directa y sin intermediarios de la obra y de lo real. Para el artista se trata de “tejer con” el mundo que lo rodea, al igual que los contextos tejen y vuelven a tejer la realidad. Lejos de ser sólo una ilustración y una representación de las cosas, lejos de hablar sólo de sí mismo en un planteamiento tautológico, lejos de hacer de lo ideal su religión, el arte se encarna, enriquecido al contacto del mundo tal y como va, nutrido, para bien o para mal, de las circunstancias que hacen, deshacen, hacen palpable o menos palpable la historia.<sup>13</sup>*

13. ARDENNE, Paul. Op. Cit. Pág. 15.



Fig. 7. *Escache*. Grupo de Arte Callejero (GAC). Buenos Aires. 1997-2001.

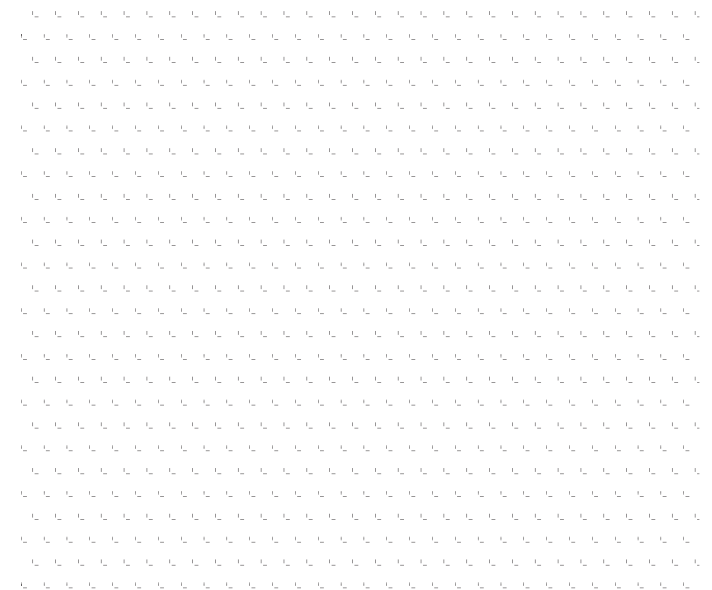




Fig. 8. *Taller del pintor*. Gustave Courbet. 1855.

Como ya he mencionado este tipo de apuesta estética traza su genealogía a lo largo del siglo XX desde las primeras vanguardias,<sup>14</sup> sobre todo la rusa, pasando por el Dadá y desplegándose especialmente a partir de los años sesenta con la aparición de Fluxus, del Happening, del arte conceptual y sobre todo, por el creciente distanciamiento/cuestionamiento del «mundo del arte».

El espacio del museo, la galería, el mercado, la colección, se convertían para algunos artistas en lugares y proposiciones demasiado constreñidas, limitantes, con el proyecto creativo. De este modo, hay un intento por desmarcarse de la manera clásica de asumir el espacio artístico con el deseo de expandir las barreras espacio temporales entre creación y percepción de sus proyectos, así como una búsqueda de una relación más cercana entre el artista y el espectador.

Desde una perspectiva histórica, el arte de contexto es heredero del realismo y de su cuestionamiento sobre la representación de lo real. «El fondo del realismo es la negación del ideal»; esta cita de Gustave Courbet, de 1861, tiene mucho que ver con el movimiento realista. Para ellos, el arte tiene que ser el reflejo de la época, lejos de la idealización que alimentaba el espíritu clásico. El realismo vuelve a poner el arte sobre su base.

Según Ardenne, el «cuestionamiento de la credibilidad otorgada al arte por el arte y preeminencia de un arte arrancado al idealismo, dedicado por completo al hombre “real”, cuya autentica vida está aquí abajo y cuyas preocupaciones son de orden concreto.»<sup>15</sup> Esta forma de práctica artística se contraponen a la concepción del arte que trabaja con preocupaciones en torno a la belleza, de ilusión, de artificio y de espectáculo. El realismo siempre ha estado presente de alguna manera en el trabajo artístico, elaborándose desde la relación con el mundo, con lo cotidiano, con la condición humana, pero siempre desde el modo de la representación.

Es en la década de los años sesenta cuando se plantea el tránsito del arte de objeto al arte de concepto muy ampliamente analizado por Simón Marchán Fiz<sup>16</sup> en su conocido e influyente texto del mismo nombre. Fiz sostiene que le parece de gran relevancia considerar que el arte no es un reflejo o expresión

14. Las vanguardias artísticas se revelaron proponiendo no separar la práctica artística de la política, para no recaer en un esteticismo romántico o en una política poética que no responda a lo profano. A los surrealistas, por ejemplo, les importaba la vida concreta, lo hombre/mujer concreto. Las vanguardias no querían hacer del arte y la literatura una poética o una estética, sino devolverle su carácter de grito del espíritu, decidido a luchar contra sus determinaciones. Y esa lucha debía darse en el espacio social y político, que es donde se manifiestan las contradicciones de la vida.

15. ARDENNE, Paul. Op. Cit. Pág. 18.

16. MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 2012.

de una realidad dada, sino además, al mismo tiempo, un configurador de sus posibilidades, y que se empieza a mostrar así, como rechazo o cuestionamiento frente a la pasividad e instrumentalidad a las que está siendo sometida la práctica artística por el actual sistema social.

Fiz reivindica de esta manera el carácter activo y configurador del arte, así como su valor de uso estético-social en algunas prácticas artísticas conceptuales. También propone la idea de considerar insuficiente una contemplación de la obra de arte que no tome en cuenta las condiciones intelectuales de su producción, una contemplación que no enmarque la obra en las teorías que la fundamentan; así, propone incorporar el contexto político y social a la consideración misma de la obra, que ya no deberá ser tomada en cuenta como un objeto aislado.

Es en esta misma época cuando se empieza a plantear el auge de las críticas modernas a la representación,<sup>17</sup> proponiéndose *unas políticas de representación y de identidades múltiples* adscritas a planteamientos de colectivos o artistas, enfocadas en el cuestionamiento de las posibilidades artísticas por aumentar el protagonismo del espectador.

Ello se debe al aumento del carácter procesual de las obras que en aquel momento empiezan a exigir una participación activa, o incluso la interacción por parte del espectador. De esta manera, tal y como propone Marchán Fiz, el artista es requerido por la hipótesis igualitarista sobre la creatividad universal que beneficia la desartización<sup>18</sup> y la reproductibilidad de los nuevos medios como técnicas artísticas socializadas. Y aquí es donde el artista exige una actividad elevada al espectador, invitando a este a convertirse en artista, aunque sea en un papel limitado de agente colaborador.

Entre los planteamientos formulados desde el arte conceptual destacamos los de intentar eludir los procesos de conversión en mercancía de toda producción de índole cultural, sobre las que el capitalismo ha ido intensificando su interés y, a cambio, intentar que cualquier persona pueda convertirse en artista sin tener que pasar por la formación técnica, al ser capaz de percibir y producir conceptos.

17. Como por ejemplo los textos de Roland Barthes sobre *La muerte del autor* (1968) o *El grado cero de la escritura* (1953) referidos a la «muerte» del creador y al «nacimiento» del espectador.

18. Neologismo introducido por T.W. Adorno en *La teoría estética*. Traducido como la «pérdida de la esencia artística», «disolución».



Fig. 9. *7000 Robles*. Joseph Beuys. Kassel. 1982.

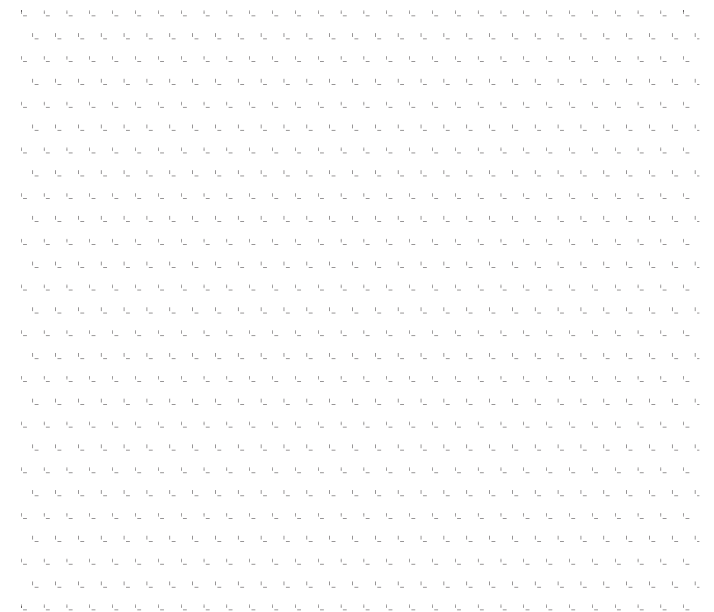






Fig. 10. Jóvenes pintando siluetas en el Obelisco durante el segundo Siluetazo, último día de la dictadura. Buenos Aires. 1983.

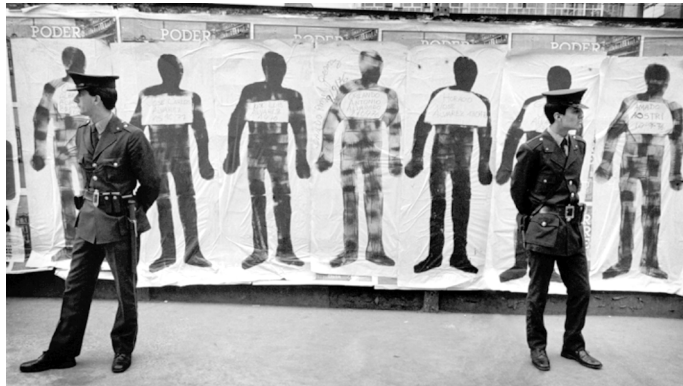


Fig. 11. Intervenciones en el espacio Público. Buenos Aires. 1983.

En este mismo sentido, Joseph Beuys<sup>19</sup> plantea el hecho de que «todo hombre es artista» y así elude las condiciones que limitaban la creatividad solamente a los profesionales con destrezas técnicas, a los expertos estéticos; el arte es una actividad humana revolucionaria, transformadora de la realidad. En la interrelación de lo político y lo artístico, el ciudadano no difiere del artista, ya que es la creatividad humana la que origina el cambio político. Para Beuys, cada persona es creadora, arquitecta de la obra de arte del organismo social.

Estos intentos de desmercantilización, distribución y acceso igualitarios, finalmente quedaron contrarrestados al imponerse el hecho de que no cualquier persona pudiera tener una diligencia creativa con los haceres estéticos, quedando sus manifestaciones relegadas únicamente a aquellos sujetos convenientemente seleccionados como artistas por las instituciones avaladoras del mundo del arte.

En consecuencia, estos dos aspectos, más que cuestionar la hegemonía de lo artístico, salen reforzados del planteamiento del arte conceptual. De este modo, se ha evitado reflexionar en profundidad sobre las posibilidades de la experiencia artística y se han limitado los dispositivos relacionales que el artista podía poner en funcionamiento.

Sin embargo, las propuestas generadas por algunos artistas en Estados Unidos desde las décadas de los sesenta y setenta, como por ejemplo Suzanne Lacy y su comprometida postura artística o las propuestas del arte conceptual, cobran fuerza con el desarrollo de las prácticas artísticas críticas y los movimientos artísticos como la Internacional Situacionista o los movimientos neovanguardistas en Europa. En Latinoamérica lo que se denominó conceptualismos o prácticas conceptuales reunía relatos canónicos en torno al arte conceptual, pero entendiéndose no como una tendencia artística específica y acotada, sino como una manera diferente de practicar el arte y de comprender su función social.

Es a partir de los años noventa cuando se genera una red relativamente amplia de prácticas artísticas socialmente articuladas. Sus relaciones se pueden vincular con movimientos sociales, con comunidades vecinales, con movimientos anti o alterglobalización; estas prácticas se caracterizan por el interés que ponen en la contextualización social de sus propuestas estéticas y que por esto mismo condicionan sus maneras/formas de producción y distribución en procesos de elaboración social más amplios, amplificando el concepto de arte estipulado por las esferas tradicionales del mundo del arte.

19. BODENMANN-RITER, Clara. *Joseph Beuys. Cada hombre es un artista*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2005.

Como señala Jordi Claramonte, en este sentido:

*Se traslada ahora el trabajo mediante el cual se critica o se postula todo un contexto relacional y situacional que, sin tener que abandonar en absoluto las herramientas estrictamente artísticas, es presentado como elemento central de un nuevo orden de productividad artística y experiencia estética. Se trata, por tanto, de una extensión y una intensificación [...] del proceso de contextualizar, que conllevaba considerar las poéticas no como un complemento susceptible de ser añadido a voluntad, sino como parte integral de la obra. Dicho proceso se agudiza ahora para proceder a considerar ya no sólo las poéticas sino los contextos mismos de articulación social y política como integrantes radicalmente pertinentes en las obras.*<sup>20</sup>

Se trata de prácticas que se han descrito como colaborativas y relacionales en la medida en que el artista ha dejado de trabajar en solitario en su taller, para proceder a incorporar procesos de negociación y colaboración con otros actores; estos pueden o no tener formación artística, pero en su relación aportan significativamente, puesto que, una de las características de estas prácticas reside precisamente en esta trabazón relacional.

Asimismo, se decide por procesos de trabajo en esferas públicas socialmente articuladas que pueden ser pequeñas comunidades vecinales o también instituciones artísticas o medios de comunicación que busca en estas alianzas un espacio central para su análisis y retroalimentación. Estas prácticas no se desarrollan y trabajan únicamente en comunidades, en el espacio público o en espacios alternativos a las instituciones artísticas, sino que es allí precisamente donde cobran todo su sentido, pues son los ámbitos donde estas prácticas artísticas deben intervenir, incidiendo en los modos de relación, distribución y organización social. En este sentido se puede destacar que el arte de contexto supone una ampliación clara de la base productiva del arte y de las posibilidades sociales distributivas de percepción y organización relacional.

Otro de los objetivos claves que se propone Claramonte para el arte de contexto es que: *“idealmente las intervenciones que se realizaban debían tener una virtualidad transformadora sobre la percepción de un contexto y su reorganización en términos sociales y políticos, pero a su vez sería bueno que dichas prácticas, a través de su constitución formal misma, condujeran a cierta transformación de los modos de relación de la gente implicada consigo misma y su entorno”.*<sup>21</sup>

20. CLARAMONTE, Jordi. Op. Cit. Pág. 13.

21. CLARAMONTE, Jordi. Op. cit. Pág. 29.

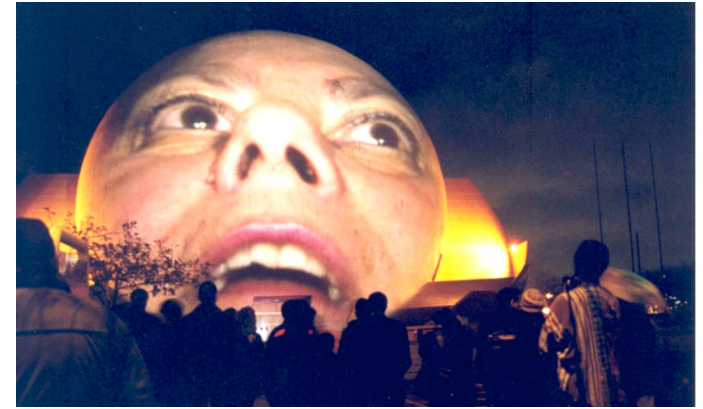


Fig. 12. *The Tijuana Projection*, Krzysztof Wodiczko, Tijuana México. 2001.

Este proyecto es el intento por visualizar los efectos físicos y mentales producidos por la construcción de una frontera que marca de manera dramática el territorio. Su interés se centra en hacer un arte comprometido con la ciudadanía, abordando conflictos sociales y rechazando la imagen de una esfera pública pacífica.



Fig. 13. *Ne Pas Plier*. Manifestación con la APEIS. París. 1994.

Colectivo francés que se define de la siguiente manera: “La asociación Ne Pas Plier fue fundada en 1991 para que los signos de la miseria no se añadiese la miseria de los signos. Nuestro territorio es el de la educación y las luchas populares. De manera experimental, proponemos medios políticos y estéticos (discursos, imágenes, palabras) para participar en las luchas con formas felices” En: <http://www.nepasplier.fr>



Fig. 14. *Reclaim the Streets occupation*. Camden High Street, Londres. Nick Cobbing. 1995.

Reclaim the Streets es un colectivo con un ideal compartido de propiedad comunal de espacios públicos. Sus participantes caracterizan el colectivo como un movimiento de resistencia opuesto tanto a la dominación de las fuerzas corporativas en la globalización, y al coche como el principal medio de transporte.

Se trata por tanto no solo de la capacidad de articular y redirigir la sensibilidad artística hacia otras formas relacionales, incorporando otros derroteros y maneras de actuación, sino que además- y considero esta dimensión de suma importancia- esa intervención no sólo se da en los anteriores términos sino que, debe incidir sobre las lógicas mismas de los actores implicados y las esferas públicas en que estos se desplazan y actúan.

Siguiendo el planteamiento propuesto por Claramonte en lo que al arte de contexto se refiere, este esboza una serie de características que deben tener este tipo de prácticas: la articulación social y política, la quiebra de la representación y el principio de autonomía; lo que conlleva una recia crítica del sistema institucional artístico.

### Articulación Social y Política

La *Articulación* tiene que ver con la complementariedad que se debe tener entre el ámbito de creación artística y el espacio social en que se lleva a cabo el proyecto. Los agentes sociales definen objetivos y tiempos; las prácticas artísticas de contexto contribuyen con los lenguajes y modos de acción. En este sentido, los dos campos involucrados en la relación deben encontrarse e interactuar de modo que cada uno tenga su autonomía pero que, a su vez, estén implícitamente conectados. Esto supone que tendrán que aportar las especificidades propias de las prácticas artísticas a la vez que estas se contextualizan y siempre de un modo relacional horizontal.

En segundo lugar, esta articulación debe ser *social*. Los artistas y el movimiento social deben ser indiscernibles. Las prácticas artísticas de contexto no necesitan el aval del mundo del arte, pues pertenecen en esencia al contexto mismo en que se piensan y se producen y dependen de su articulación para su óptimo cumplimiento. La retroalimentación se da en una ampliación en los modos de relación y el énfasis en el aspecto social permite entender una pérdida de la importancia de la autoría que se registra habitualmente en estas prácticas que amplían y despliegan novedosos modos de relación.

Y en tercer término, *lo político* se plantea como verificación de estos hechos; la cohesión y los modos estratégicos de planteamiento deben ir acompañados de una respuesta política, puesto que tienen que ver con el nivel de organización de las instituciones de representación y poder político. No sólo se trata de generar comunidad tal cual, sino una comunidad que sea capaz de intervenir políticamente en su ciudad, logrando en el mejor de los casos modificar la agenda de las instituciones e intentando que no se quede meramente en la orquestación de buenas intenciones.



## Quiebra de la representación

Otro elemento fundamental de este tipo de prácticas artísticas: no se trata de que no se puedan realizar representaciones en el nivel tradicional de ejecución artística, sino de no concederles la importancia que se le ha otorgado a este concepto habitualmente. Se sostiene que en vez de representación exista una performatividad. De esta manera se busca potenciar aún más las formas perceptivas y relacionales que se pueden poner en funcionamiento desde este concepto. Desde luego que siempre ha existido una construcción de elementos plásticos y por ende de formas y signos, pero ese simbolismo resultante tiene un evidente carácter pragmático, que tiene claras sus intenciones y no debería interesarse en el hecho formal representacional de la forma misma y mucho menos en la representación de nadie.

Introducir la quiebra de la representación tiene que ver con romper uno de los parámetros claves del hecho artístico como formalización y reproducción del régimen político, económico, y cultural de la modernidad y que se encarna precisamente en esta noción formal. En este sentido, la idea de práctica artística de contexto se debe construir en torno a la problematización y la crisis, no solamente desde los mecanismos de representación sino desde la idea misma de la representación.

Es en este sentido del paradigma estético que Félix Guattari sostiene: «Construir los dispositivos políticos, económicos y estéticos en los que tal mutación existencial pueda ser experimentada. Una política de la experimentación y no de la representación.»<sup>22</sup> De esta manera apunta al carácter experiencial de las prácticas de arte de contexto; por tanto, estas poéticas se constituyen como un hacer que es formal, a la vez que somático, social y político. Sólo en la coyuntura de estos cuatro elementos, según Claramonte, se podría empezar a hablar de dispositivos modales, que desde lo estético permiten posicionamientos artísticos contextuales donde lo representacional en su manera convencional de ser asumida, pasaría a ser replanteado.

## Principio de autonomía

Este concepto tiene mucha influencia en las prácticas artísticas de contexto, tiene que ver con la autoorganización y la autodeterminación. Las nociones sobre autonomía pueden servir para definir las

22. CLARAMONTE, Jordi. Op. Cit. Pág. 40.

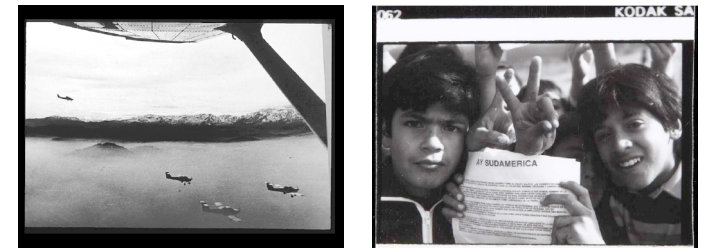
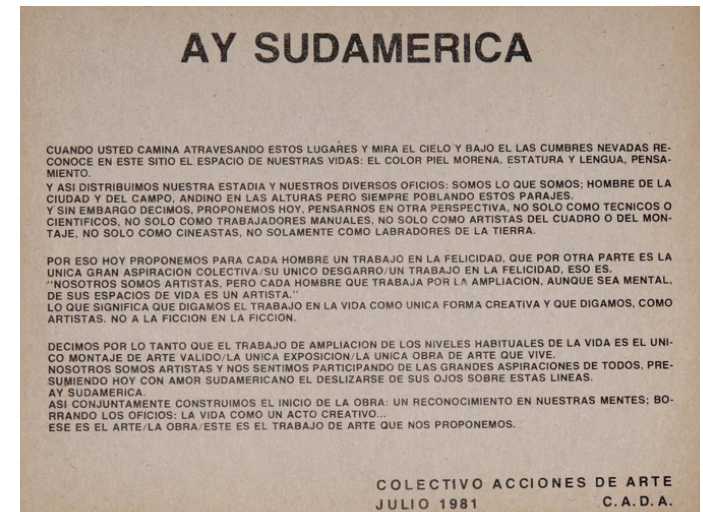


Fig. 15. ¡Ay Sudamérica! Colectivo de Acciones de Arte. Santiago de Chile. 1981.

El 12 de julio de 1981, seis pequeños aeroplanos, vuelan sobre Santiago, lanzando 400.000 volantes en los que se discutía la relación entre el arte y la sociedad. Esta acción hacía referencia al bombardeo de la Casa de Gobierno (La Moneda), que marcó la caída del gobierno democrático de Salvador Allende y el inicio de la dictadura de Augusto Pinochet en Chile.



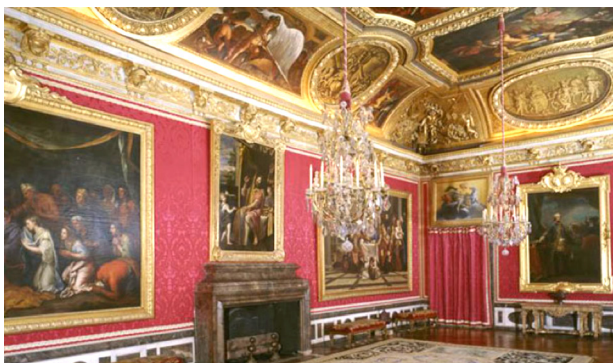


Fig. 16. Palacio de Versailles. Salón de Marte.

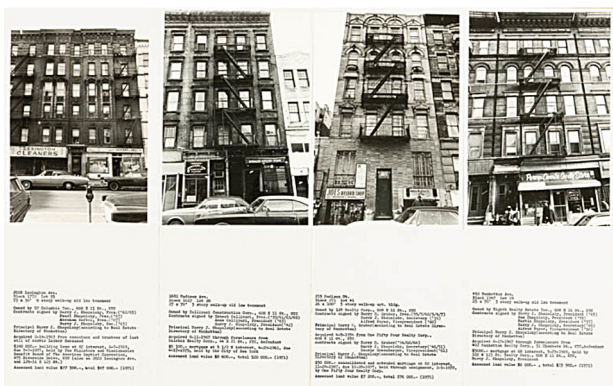


Fig. 17. *Shapolsky et al. Sociedades Inmobiliarias de Manhattan, un sistema social a tiempo real*, a 1 de mayo de 1971. Hans Haacke. 1971.

Esta Instalación documenta la propiedad y control del espacio urbano. La obra expone las propiedades y transacciones de Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, que en 1971 era una de las mayores empresas de propiedad inmobiliaria en Nueva York y que actualmente sigue en activo. Las propiedades de este grupo se localizaban mayoritariamente en Lower East Side y Harlem, dos barrios de la ciudad caracterizados por la presencia de minorías étnicas de pocos recursos. La obra formaba parte de la exposición individual de Haacke programada para abril de 1971 en el Museo Guggenheim de Nueva York. Thomas Messer, director del museo, calificó la obra de «inadecuada» y la rechazó junto a otras dos obras, juzgándolas incompatibles con las funciones de una institución artística.

bases y relaciones de los artistas o colectivos que quieran trabajar desde este tipo de *subculturas libertarias*, como diría Marcuse, tanto con los movimientos y redes sociales en las que éstas operan, como en su relación con las instituciones artísticas o políticas.

Casi siempre sucede que los movimientos sociales o las instituciones culturales o administrativas no entienden que los lenguajes artísticos investiguen con plena autonomía y que quieran cooptar sus propuestas para la articulación de sus propios fines. Tampoco que estén siempre tentadas a abducir en su propio aprovechamiento sus posibilidades (expresivas y situacionales) y que, en el peor de los casos, sea para embellecer o cambiar el decorado y dar un aire social y ético a sus planteamientos culturales, dinamitando en todos los casos las capacidades disidentes que estos puedan plantear.

Este es el mayor peligro, seguramente, y siempre se ha evidenciado; el capitalismo cultural ha demostrado ser capaz de castrar y aprovechar los planteamientos estéticos más disidentes o libertarios para transformarlos en objeto de consumo. O, las políticas culturales de cualquier administración, patrocinan únicamente propuestas que repliquen sus propias políticas para el aprovechamiento de la cultura en un reclamo de sus propios intereses. Por tanto, dichas prácticas deben ser capaces de formular muy claramente sus propios fines y ceñirse a ellos, como modo de garantizar que no serán sometidas por las agendas políticas o los intereses de los agentes sociales que quieran trabajar con estos.

## El imperium museográfico institucional

Las artes plásticas han estado sujetas y/o enfocadas al sentido de la visión y se han dispuesto en espacios para ser observadas y exhibidas. De los grandes salones monárquicos o burgueses y sus colecciones artísticas a los cubos blancos del museo moderno, se generan unas relaciones evolutivas con componentes ideológicos implícitos que afirman múltiples poderes: tenencia de la obra de arte, posibilidad de control y distribución, condiciones de accesibilidad, orientación de paradigmas, etc. Estos poderes son asumidos por parte de los museos al hacerse cargo del arte. Por tanto, la museografía es de esencia política y detrás de su labor de administración y divulgación del arte existe implícitamente una situación de dominio. Esto ha conformado en definitiva el triunfo del museo como legitimador y distribuidor de las manifestaciones plásticas.

El arte de contexto puede permitir dar otros sentidos a los contenidos estéticos y a las maneras de su distribución, exhibición y acceso. Son muchos los artistas que generarán propuestas que vayan en

contra del sistema museístico o contra sus convenciones. Al salir del museo, las obras ya no están manifiestamente creadas para él y pueden acercarse a otros públicos, establecer otras relaciones, trabajar más en consonancia con la realidad desde los espacios más diversos.

Esto propicia una forma de exhibición y relación más abierta, si se quiere, por estar interactuando sin intermediario y sin la carga a veces lastrosa que la convención museística puede generar. En algunos casos, los artistas han sentido la necesidad de romper con el *imperium* museístico, con la institución y sus agentes, con comisarios, coleccionistas o gestores culturales, tomando una posición realmente a contracorriente, permitiéndose la gestión y administración de sus propias exhibiciones, procesos y proyectos, o bien trabajando simultáneamente con el museo, dentro y fuera de este.

La misma obsolescencia del *imperium* museográfico conlleva también al artista a explorar otras vías sensoriales, preámbulo a una investigación inédita de lo sensible. A esto se añade el deseo o interés de trabajar para entablar relaciones comunitarias de cara a procesos artísticos. Y que, además, en algunas situaciones por su mismo proceder y contenido, generen posibilidades de contenido político. El arte desde este enfoque se define mejor por la preocupación en torno a la contextualidad, por promover una acción anclada en la realidad a la que el artista se acerca, analiza detenidamente y con la que interactúa.

Para una mayor comprensión de los conceptos propuestos hasta el momento, propongo, a manera de ejemplo, la revisión del trabajo generado por el colectivo artístico español *Fiambreira Obrera*, que ha venido trabajando activamente con movimientos sociales en estrategias de acción directa y creación contemporánea. Este colectivo de participación abierta ha generado multitud de propuestas bajo distintos nombres, siempre desde la reivindicación social y política. En su proceso ha diseñado trajes de protesta como el *Pret-a-Revolver* y los escudos *ArtMani*. Han generado campañas como *Mundos Soñados*, en la que realizaron una serie de folletos que imitaban los que publican las agencias de viajes para promocionar sus productos (reapropiación del lenguaje publicitario de masas) pero tratando la realidad sobre el cierre de fronteras ante la inmigración, como en el caso del Estrecho de Gibraltar a principios de la primera década del siglo XXI; o *Bordergames*: una propuesta que dota de herramientas a los jóvenes inmigrantes para que realicen un videojuego en el que poder contar sus historias.

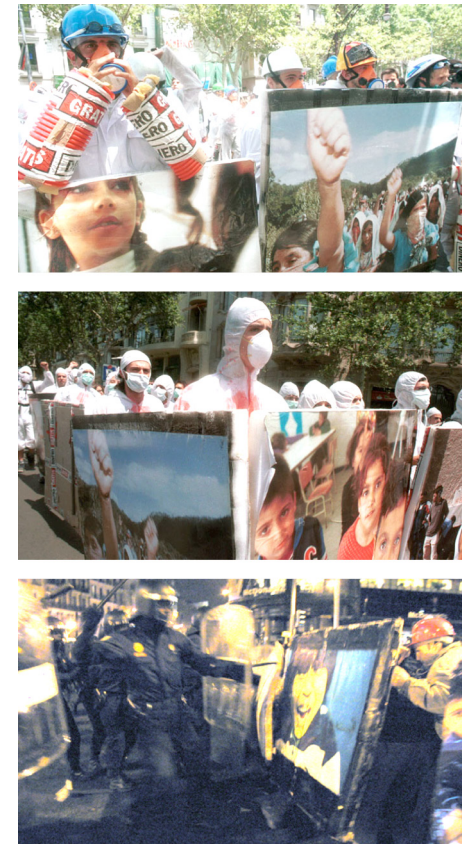


Fig. 18. *ArtMani*. Las Agencias. Barcelona y Madrid. 2001.

Dentro del proyecto *Artmani*, del colectivo *Las Agencias*, surgieron estas exposiciones/ambulantes. Los escudos *Artmani* consistían en cubrir un material liviano pero resistente que funcionara como escudos para la defensa de manifestantes ante cualquier tipo de agresión policial. Las fotografías eran de personas invisibles para El Poder establecido, como mujeres zapatistas, madres lesbianas, inmigrantes, niños, etc. Las imágenes funcionaban como una exposición ambulante dentro de una manifestación (Barcelona y Madrid en este caso, en 2001), pero a su vez como camuflaje de esos escudos que no solo detendrían pelotas de goma o gases lacrimógenos, sino que, al golpe de una porra, ante una posible carga policial, quedaría evidenciado (mas allá de la representación) en las cámaras de la prensa, cómo el poder ejerce la violencia ante estas “minorías”



Fig. 19. Intervención realizada en el barrio de La Alameda Sevilla, paralelo a la Conferencia Europea y Mediterránea de las Ciudades Sostenibles. 1999.

### Un caso español paradigmático: La Fiambrera Obrera<sup>23</sup>

A mediados de los años noventa, el colectivo de trabajo denominado Fiambrera Obrera trata con especial intensidad la generación de una dinámica de trabajo abierta y colaborativa que pudiera ser articulada y reapropiada por los propios agentes sociales directamente implicados en sus proyectos. Con este fin, se lanzan a explorar todo tipo de medios y tácticas de actuación, vinculando nuevas formas de interacción entre las personas y su medio, nuevos modos de hacer; plantean trabajos estéticos que se insertan en la dinámica de lo cotidiano, de lo local, al mismo tiempo que lo subvierten. De esta manera, en sus proyectos se sitúan términos como lucha social, arte público o acción directa, vinculados por un mismo sentido de la reflexión, la crítica y la ironía. Su deseo es el de explorar nuevos circuitos de difusión y distribución de sus trabajos. Como ellos mismos se definen, la Fiambrera es un modo de funcionar, de reaccionar, de agenciar.

Después de trabajar en el campo de la performance, de la intervención en el espacio público y en los monumentos, comienzan a darse cuenta de la necesidad de que su práctica artística fuera más útil políticamente y más coherente; en el grupo surge la necesidad de dotarla de una efectividad y una virtualidad política y, no por ello, renunciar al rigor de una elaboración formal que le añadiera fuerza al trabajo.

Comienzan a trabajar en una serie de proyectos colaborativos con movimientos sociales con los que están implicados personalmente en diversas ciudades, como Sevilla, donde realizan talleres para un foro alternativo a la *Conferencia Europea y Mediterránea de las Ciudades Sostenibles* que se llevaba a cabo en dicha ciudad.

Un ejemplo de los talleres ejecutados entre otras intervenciones tácticas como estas, consistió en tergiversar la imagen corporativa del ayuntamiento de Sevilla para pasar a utilizarla como señalización de las deposiciones de los perros, habitualmente diseminadas por todo el barrio de La Alameda (muestra evidente del abandono en el que estaba sumergido el barrio en esos momentos) cuyo vecindario reclamaban la atención de la administración en medio de tanta «sostenibilidad urbana europea».

Es importante, también, mencionar el proyecto vecinal del Parque de La Cornisa, en Madrid. El entonces alcalde, Álvarez del Manzano, pretendía regalar a la curia un terreno ubicado junto a la

23. Para conocer más acerca de este colectivo visitar: <http://www.sindominio.net/fiambrera/>.



Iglesia de San Francisco El Grande, para la construcción de un parking público y oficinas. Esto produjo el consiguiente enfado de los vecinos, los cuales reclamaban dicho solar para su disfrute como zona verde. Este fue un proceso de trabajo especialmente interesante, realizado en colaboración con los vecinos del barrio, que se fueron uniendo a la causa progresivamente; se sumó, además, el colectivo *Lobby Feroz* y cualquiera que quiso echar una mano. Se puso en marcha un cine de verano con proyecciones sobre la fachada de la iglesia de San Francisco, con asado y bebidas incluidas, videojuegos sobre el tema y el canto de una saeta en medio de la procesión de la Virgen de la Paloma. Ante el asombro del alcalde y los representantes religiosos y oficiales, un vecino clamó: «La virgen de la paloma tiene el corazón partío, porque le han quitado el parque y oficinas le han metío». Como bien esperaban los miembros de la Fiambrera y los vecinos, el escándalo estaba servido, aunque lo más importante fuera la sensación de que el grupo vecinal llevaba la iniciativa y de que pese a enfrentarse a fuerzas superiores, podía desplegar mayor legitimidad e inteligencia que sus oponentes.

Este es un punto fundamental, a nuestro modo de ver, de toda una serie de intervenciones continuadas y variadas que no acaban en sí mismas, sino que funcionan como parte de una serie de acciones dirigidas a fortalecer a los vecinos de un barrio afectado por una problemática concreta como agente político provisional. Precisamente para recuperar sus derechos sobre un espacio propio, como fue finalmente la experiencia del Parque de La Cornisa.

Las acciones aquí descritas quedarían englobadas en el tan usado concepto del *empoderamiento* en tanto que dar herramientas a una comunidad con el fin de que sus miembros sean capaces por sí mismos de continuar este proceso de protesta y reivindicación de sus derechos. La intención artística, en este caso, lejos de plantearse ser servil ante la realidad, tiene una relación de complicidad y transformación respecto a ella. En una ponencia sobre arte, crítica y activismos, Paloma Blanco afirma: «*La realidad ya no es una especie de rémora con la que hubiera que contar para darle un aire social al trabajo, sino que es el oxígeno mismo que la nutre, es la materia preferida de intervención y el campo donde verificar transformaciones, donde la obra se manifiesta otra vez autónoma y plenamente contextualizada.*»<sup>24</sup>

Como se puede apreciar, la presencia de la acción artística responde a una imperiosa necesidad de animar a la recuperación y reconstrucción de lazos sociales a través del arte, que busca de manera

24. BLANCO, Paloma. "El Madrid de los noventa. Arte, crítica y activismos". En: La imaginación política. Nociones Comunes. Traficantes de sueños. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Centro de Estudios. Edificio Nouvel. 28 de Mayo de 2014. Ponencia Inédita.

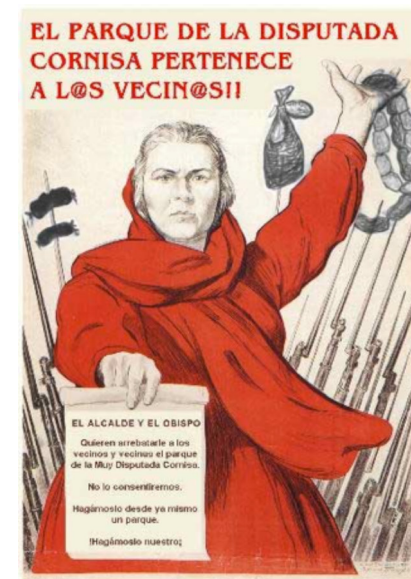


Fig. 20. Carteles del proyecto. Fiambrera Obrera y Loby Feroz. 2009.

consciente, encuentros con comunidades para realizar desde allí, construcciones simbólicas como una manera de interacción horizontal entre estas comunidades y la acción artística. De este modo, aparece la posibilidad de un arte contextual, que toma por fundamento teórico y práctico la esfera de las relaciones humanas y su contexto social.

La descripción de la figura del creador o del rol del artista involucrado en dichos procesos requiere de una actitud *relacional*. Nicolás Bourriaud,<sup>25</sup> define lo relacional en el arte como el conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico la suma de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privado, horizontal y recíproco con la comunidad de su interés. Esta actitud genera un ambiente de mutua colaboración y plantea un ejercicio dialógico de mediación como inicio de un proceso claro y fluido.

## Las Prácticas artísticas comunitarias

Las Prácticas artísticas comunitarias son otro concepto desde el cual se despliegan las mismas estrategias y definiciones del arte de contexto, pero su enfoque está situado en el ámbito de las comunidades. Como ya mencioné, asistimos a una renovación de procesos de acercamiento relacional a comunidades y entre colectividades artísticas. Los generadores de estas propuestas han venido trabajando en el fortalecimiento de la acción participativa e intercambio de dichas prácticas, desde modos experimentales de coexistencia. Sin embargo, no es fácil plantearse este tipo de relaciones. Es común el extravío al que llegan los profesionales expertos en el respeto por las comunidades locales, en la lectura del contexto y en el afán por desconocer las lógicas mismas del territorio.

Esta dimensión relacional encuentra en las estéticas comunitarias una posibilidad de proyección, interviniendo en alguna comunidad: ya sea para movilizarla hacia algún propósito, para propiciar su expresión y creatividad o para potenciar un sentimiento de comunidad no siempre preexistente. Dicho concepto de comunidad está emparentado con un sentir, un estado de ánimo, una comunión de solidaridades o afectos alrededor de algo particular o situaciones específicas, singularidades que entran en resonancia bajo un sentir común.

---

25. BURRIAUD, Nicolás. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Aún así, estamos frente a una crisis de lo común: los partidos políticos, los sindicatos, los nacionalismos, son una evidencia de esta dificultad; no es fácil obrar genuinamente en colectivo y generar procesos con la colectividad. Sin embargo, ese intersticio social en el cual intenta insertarse la práctica artística comunitaria sugiere posibilidades de intercambio, debate y diálogo que no están exentas de conflicto, pero que promueven el deseo del trabajo social que origina sensaciones y experiencias centradas en esa puesta en común.

Por lo tanto, la práctica se convierte en un dispositivo que actúa en procesos de representación de identidades particulares en el cual el cuestionamiento o la relación de trabajo planteado es realizado por la comunidad misma, y no como el resultado de la mirada del arte sobre ella (entendiendo la actividad artística como un acto entrecruzado con la vida y la acción) y el trabajo comunitario como una opción de resistencia cultural.

El desarrollo y la experiencia de las prácticas artísticas comunitarias y de las estéticas relacionales en las estrategias de los artistas consolidan aspectos relevantes de un cambio ético y de diversidad formal. Este asume nuevos roles más asociados a la figura del mediador, programador o gestor cultural, sin centrar sobre sí la atención o el sentido del trabajo, que busca facilitar procesos, un generador de acciones, un colaborador para que otros movimientos sociales o comunidades específicas participen en la expresión y construcción de sí mismos, convirtiéndose en ciudadano inserto en redes de colectividad de cooperación y creación estética.

Las siguientes son algunas de las características que deben estar presentes en las prácticas artísticas comunitarias que desde su praxis han sido examinados por Ludmila Ferrari<sup>26</sup> y Carlos Uribe.<sup>27</sup> Partiendo de sus propias reflexiones en distintos proyectos artísticos desde lo comunitario, dichas prácticas, como podemos apreciar, entablan conexiones directas con las prácticas de contexto. Tras la lectura de diversos documentos de ambos autores, sintetizamos así cuatro puntos clave:

- Reposicionamiento de la relación autor-comunidad: la desintegración del autor-artista en la práctica colectiva es uno de los ejes conceptuales más intrincados y políticamente más complejos. El desafío está en una práctica artística que explore lo común, que piense lo político desde la disolución de ambos sujetos: el autor y la comunidad.

26. FERRARI, Ludmila. *En la grieta: práctica artística en comunidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014. "Prácticas artísticas en comunidad: una pregunta por lo político en el arte" Bogotá: Revista de artes visuales Errata#. N°7, abril 2007. Págs. 128, 156.

27. GIRALDO, Efrén. *Del paisaje construido al espacio relacional. Carlos Uribe, 1991-2012*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2013. URIBE, Carlos. "Ex-situ/In-situ Moravia. Prácticas artísticas en comunidad". Medellín: Municipio de Medellín. CONFENALCO, 2010.



Fig. 21. **Todos somos López.** Colectivo Siempre. Acción colectiva. Plaza San Martín Buenos Aires. 18 de septiembre de 2007.

Jorge Julio López, un albañil casi octogenario, fue sobreviviente del terrorismo de Estado, ya que es uno de los pocos desaparecidos que reaparecieron. Fue secuestrado con varios de sus compañeros entre 1976 y 1978. A pesar de las torturas y amenazas recibidas para que no hablara, decidió dar testimonio involucrando a más de sesenta militares y policías. Al día siguiente de testificar, en una siniestra señal de represalia y evidenciando la persistencia del aparato que no contaba con protección alguna, desapareció por segunda vez, el 18 de septiembre del 2006. Son varios los artistas y colectivos que vienen sosteniendo a lo largo de tiempo una variada gama de acciones e intervenciones para que no quede en el olvido la segunda desaparición de López.



Fig. 22. *Signos Cardinales*. Libia Posada. 2009-2010.

Este proyecto realizado en distintas ciudades de Colombia, ofrece a un grupo de víctimas del desplazamiento forzado colombiano las herramientas para que le devuelvan un lugar a su historia. Se dibuja sobre sus propios cuerpos la memoria minuciosa de su recorrido por las zonas transitadas desde el momento de la partida. Para que ese viaje obligado y esa transformación del espacio se hagan tangibles, reales y así reivindicar el coraje de estas mujeres y del mismo modo, buscar la comprensión y la memoria de los que huyen.

- El objeto artístico o la obra procesual: procesos más allá de objetos. El arte de procesos o el arte no objetual se definen en la utilización de objetos y espacios como parte de un proceso creativo no material. El objeto de arte no está destinado a la contemplación trascendental, sino que es excedido, ocupado e incorporado dentro del proceso. Lo artístico sucede a pesar del objeto. Es el caso del artista Félix Gonzales-Torres, que ubica una pila de carteles para que sean recogidos por los visitantes, de modo que la obra es creada y/o modificada con la participación de la audiencia. El acto no requiere de una exhibición, sino de una experiencia de fusión y transformación de la audiencia en colectivo, que algunos casos conllevaría procesos de empoderamiento.
- La creación de espacios no institucionales: muchas veces la práctica se ve en la necesidad de abrir espacios no-institucionales, o de ocupar áreas olvidadas por la dictadura de la funcionalidad.
- La voluntad de transformación social: este último elemento constituye el corazón de muchas iniciativas artísticas comunitarias porque ven en el arte una fuerza alteradora de lo social. La transformación política de la práctica artística, muchas veces se desarrolla en tensión con intentos de cooptación democrática oficialista.

Es importante resaltar que estos cuatro elementos no son exclusivos de las prácticas artísticas comunitarias además de estar muy relacionados con los planteamientos del arte de contexto, y tampoco constituyen su única preocupación, pero si son instancias que se ven problematizadas por este tipo de prácticas, teniendo en cuenta las implicaciones que estos componentes entrelazan y ponen en relación con el arte y lo comunitario ante la pregunta por lo social (y por ende de lo político).

No hay, para ninguna práctica artística que pretenda ofrecer una performatividad social, más remedio que asumir con madurez el nivel de intervención en el que se debe situar el contexto de producción política y social sobre el que se pretende intervenir. Se trata con ello, de sostener y destacar que el arte de contexto y comunitario supone una ampliación clarísima de la base productiva de las prácticas. Como menciona Lucy Lippard:

*Comunidad no significa entenderlo todo sobre todo el mundo y resolver todas las diferencias; significa aprender cómo trabajar dentro de las diferencias mientras estas cambian y se desarrollan. La conciencia crítica es un proceso de reconocimiento tanto de las limitaciones como de las posibilidades. Necesitamos colaborar con grupos de gente pequeños y grandes, social y políticamente especializados, ya informados e inmersos en los problemas. Y necesitamos*



*enseñarles a dar la bienvenida a los artistas, a comprender cómo el arte puede concretar y hacer visibles sus objetivos.*<sup>28</sup>

Sabemos leer «*los productos*» que resultan de esas estrategias que consisten en componer pinturas, esculturas, vídeos, instalaciones, performances, grabados, dibujos, etc. Estos están destinados a ser puestos en circulación en bibliotecas, museos o galerías y reclaman la atención de un individuo momentáneamente silencioso, al que se le propone que se despoje de su entorno inmediato en la observación de una aparición que le sustrae.

Hemos adquirido este saber en el curso de dos siglos de crítica artística, pero nos interesa hablar de proyectos que se encuentran ubicados en ese campo donde se interroga por la relación entre la producción de representaciones y de imágenes, así como por las realidades sociales, solo que ahora, dirigiéndose a otros individuos, en otros espacios urbanos y con otros propósitos.

Se hace evidente la importancia de superar el objeto artístico como paradigma objetual, el espacio museístico como avalador de sentido, el artista como genio individual, el contexto como aderezo y el espectador como mero sujeto observador pasivo. La importancia en el desarrollo de las prácticas artísticas de contexto y comunitarias es que están dotadas de una virtualidad que posibilitaría desplegar formas de organización de la percepción, de la acción, de las relaciones en que se constituyen y desde las que se construyen mundos posibles.

La relevancia en las prácticas artísticas de contexto y comunitarias conllevaría a una articulación entre la elaboración estética y el despliegue en el ámbito del uso y la formalización de la misma, cuyo objetivo es poner a los individuos, tanto artistas como ciudadanos, en relación con el mundo desde la interacción entre el arte y la vida, entre la experiencia estética y la experiencia cotidiana postulada desde la noción de encuentro en los *modos de relación*.<sup>29</sup> Dicha idea evidencia que el pensamiento estético desde este sentido permitiría ampliar la noción de lo artístico ya no solo en términos expresivos, representacionales e intencionales, sino además en términos relacionales, recíprocos, rizomáticos, políticos. Se ajustan así despliegues generativos de interrelación específicos procedentes del espacio cultural y social en el cual suceden las relaciones, posibilitando la constitución de *agentes sensibles*.



Fig. 23. *Signos Cardinales*. Libia Posada. 2009-2010.

28. LIPPARD, Lucy. "Mirando alrededor: dónde estamos y donde podríamos estar". En: BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo. *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. Pág. 69.

29. No estamos refiriendo al conjunto de pautas conformantes que desde la obra de arte son susceptibles de ser ajustadas y redistribuidas de acuerdo a los intereses indirectos que se puedan encontrar. Estas promueven una configuración abierta y asumible de manera horizontal, más allá de la forma de arte en sí misma que debe ser puesta en acción por los actores inmiscuidos y que está dotada de las características necesarias para ello.





## 2. CONTEXTOS SOCIOPOLÍTICOS Y CULTURALES DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEXTUALES Y COMUNITARIAS EN COLOMBIA



Fig. 24. Colombia, oficialmente República de Colombia, es una república unitaria de América situada en la región noroccidental de América del Sur. Está constituida en un estado social y democrático de derecho cuya forma de gobierno es presidencialista. Está organizada políticamente en 32 departamentos descentralizados y un Distrito capital que es Bogotá. El país es la cuarta nación en extensión territorial de América del Sur y, con alrededor de 47 millones de habitantes, la tercera en población en América Latina. Es la tercera nación del mundo con mayor cantidad de hispanohablantes. Colombia posee una población multicultural, en regiones y razas. Su población es, en su mayoría, resultado del mestizaje entre europeos, indígenas y africanos, con minorías de indígenas y afrodescendientes. En el Caribe colombiano hay una cantidad importante de descendientes del Medio Oriente. El producto interno bruto de paridad de poder adquisitivo de Colombia ocupa el cuarto puesto en América Latina y el puesto 28 a nivel mundial. El PIB nominal colombiano es el cuarto más grande de América Latina y ocupa el puesto 29 a nivel mundial. En: <http://es.wikipedia.org/wiki/Colombia>. (Consultado el 15-02-15).

Es lamentable la trágica situación social y de violencia política que ha venido sufriendo la población colombiana en sus últimos cien años; sobre ese fondo trágico, y como fruto de la sensibilidad de los creadores colombianos en las artes plásticas, se han generado diversas posturas artísticas con relación a estas situaciones.

En Colombia, en la primera mitad del siglo XX, las artes plásticas se habían caracterizado por su despolitización, por una desvinculación del artista con su contexto real en favor de lo exclusivamente plástico de su creación. A pesar de las múltiples confrontaciones civiles y de las circunstancias sociales y políticas de extrema dureza, no existía ni la sensibilidad, ni la necesidad por parte de los artistas de abordar en sus propuestas un tipo de arte relacionado con lo social y lo político,<sup>1</sup> excepto en muy contadas ocasiones. Es sobre todo a partir de los años setenta y con más claridad hacia los ochenta, que las artes plásticas empiezan a ofrecer una pluralidad de eventos y propuestas donde el hecho político y social empieza a quedar implícito. A partir de la década de los noventa y gracias a esto, se dan alternativas más amplias para que surjan colectividades artísticas deseosas de entablar en sus prácticas proyectos que inviten a desarrollar propuestas con comunidades específicas y a la investigación en y con sus contextos.

Situándonos en la primera mitad del siglo XX, la élite política constituida por los dos únicos partidos políticos, el Liberal y Conservador sustentaron la gobernanza del país. Estos se caracterizaron por la cooptación de las manifestaciones artísticas para ampliar sus propios discursos ideológicos. Los gobiernos conservadores, muy cercanos a la Iglesia, se caracterizaron por generar políticas donde las estéticas debían girar en torno a los discursos occidentales. Un ejemplo de ello son los trabajos de Andrés de Santamaría, pionero en acercar los lenguajes pictóricos modernos europeos al país a inicios del siglo XX.

1. Lo político entendido como la posición que el artista establece con lo social, de tal manera que participa en el hecho, desde el acto y la resignificación de los roles sociales, trastocando e influyendo en las formas de control y dominación.

Cuando ostentaron el poder los gobiernos liberales mantuvieron una línea más abierta y un enfoque laico. Así fue como el trabajo de Pedro Nel Gómez, en la década de 1940, fue patrocinado por el gobierno liberal para intervenir con sus murales y esculturas en algunos edificios públicos del país, con un trabajo de intención y de representación local. A nivel político, la situación entre los dos partidos tradicionales, y las dos visiones de proyecto político, fue motivo de constantes disputas de manera violenta en muchas regiones del país.

La confrontación civil se tornó más fuerte hacia 1948 con el asesinato en Bogotá de Jorge Eliecer Gaitán, líder político liberal que trabajó en pro de los más desfavorecidos y muy crítico con la ideología oligárquica, que mantenía dominado cada ámbito de la vida en el país. Su asesinato provocó una violenta reacción popular y la represión gubernamental conocida como *El Bogotazo*, que destruyó edificaciones y colapsó la capital del país en medio de incendios, saqueos y brutales represiones, detonando una espiral de violencia en todas las regiones por las circunstancias de inequidad e injusticia a la que estaba sometida la sociedad colombiana.

Esto dio paso a la formación de guerrillas comunistas por parte de las autodefensas liberales campesinas. Y en cierto modo, ha supuesto la apertura en un nuevo ciclo de confrontación social y política que se manifiesta y complejiza hasta la actualidad. En un contexto tan complejo y represivo por parte del Estado y las fuerzas al margen de la ley, ser crítico frente a la situación social que vivía el país se convirtió en un acto peligroso.

Esta situación empeoró con la aparición del paramilitarismo a finales de los años setenta, que convirtió cualquier discurso divergente en objetivo militar, donde los afectados fueron tanto los dirigentes políticos de izquierda, como la población civil masculina y femenina: campesinos, indígenas, obreros, profesores e intelectuales que apoyaron un pensamiento y unas propuestas de cambio social, comprometidos con la justicia social y, por supuesto, la cultura en general. Se percibió entonces en los artistas un giro sustancial hacia expresiones donde se tenían más en cuenta aspectos más formales o de su propia interioridad<sup>2</sup>.

---

2. En este sentido, propuestas colectivas como El Taller 4 Rojo y el Teatro de la Candelaria en Bogotá, El Sindicato en Barranquilla y el TEC de Cali, todos en la década de los setenta, fueron los únicos que establecieron en sus propuestas aspectos relativos a lo social y político. Todos ellos, según la importancia que estimamos tienen en el fenómeno analizado, serán reflejados más adelante en esta tesis.

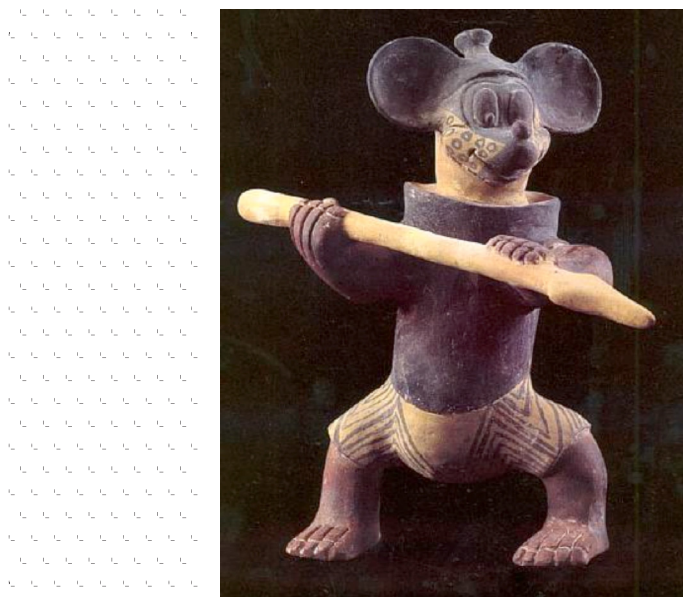


Fig. 25. *Guerrero*. Nadin Ospina. 1999.



Fig. 26. *Una golondrina no hace verano*. Beatriz González. 1992.

Estas circunstancias se entretienen con el entramado más amplio y complejo que tiene que ver con el ascenso de Estados Unidos hacia la supremacía en la esfera global y sus políticas exteriores de injerencia y sometimiento de los países latinoamericanos y, recíprocamente, la manera en la que cada país asumió su relación con las políticas anexionistas de los Estados Unidos hacia América Latina.<sup>3</sup> Es necesario hacer énfasis en estos asuntos y buscar las genealogías no aclaradas de nuestras culturas, con el objetivo de profundizar y vislumbrar aspectos que hacen parte de esa memoria silenciada y expoliada, a fin de esclarecer el porqué de las situaciones actuales del país y la importancia y relación con los hechos artísticos y culturales que aquí se quieren analizar.

Es en los años noventa cuando emergen artistas que se expresan abiertamente sobre temas sociales y políticos relevantes, destacando la articulación de diversos lenguajes con la situación sociopolítica por la que atraviesa Colombia. Son destacables, en este contexto, los trabajos de Antonio Caro, Beatriz González, Doris Salcedo, Nadin Ospina, Oscar Muñoz, José Alejandro Restrepo y Carlos Uribe, entre muchos otros. En sus propuestas, el arte se ocupó de reflexionar acerca de la situación social y política del país. Se generan discursos que propician un análisis desde el arte, una narrativa del malestar social, una mirada a través de lenguajes propios y un hacer desde la misma situación social que no había tenido precedentes hasta esta generación de artistas.

Sin embargo, la tónica general se mantiene dentro del régimen oficialista institucional y galerístico. La actitud por parte de los artistas en Colombia, en su inmensa mayoría, es el trabajo desde y para los circuitos hegemónicos artísticos y demás actores específicos que hacen que este se sustente. No se puede obviar que sus obras son interesantes y han aportado innumerables características formales y de reflexión a la plástica nacional desde aspectos críticos y sensibles con la situación del país, pero

3. Por ejemplo: Los Documentos Santa Fe, elaborados por la CIA en la ciudad de Santa Fe en el Estado de Nuevo México entre los años 1980 y 1986. Fueron inspirados por el temor a la propagación izquierdista en la región y han servido como base operativa del fortalecimiento de la política de dominación norteamericana en América Latina a partir de estos años. Entre sus puntos más importantes están: la instalación de gobiernos próximos a los Estados Unidos con poca capacidad de gestión y dependientes de asesores enviados por estos; la promoción de reformas económicas neoliberales que facilitasen la inversión norteamericana y europea en los países latinoamericanos, además de debilitar a las economías y a las élites y empresas locales. Esta política ha sido conocida como consenso de Washington. Dentro de esta campaña se planteó aumentar la influencia de la cultura y las costumbres norteamericanas y alentar la propagación de religiones evangélicas fundamentalistas provenientes de este país, que desde entonces han mostrado una gran expansión en muchos países, mediante una financiación (fundamentalmente a través de fundaciones vinculadas al gobierno y programas de cooperación técnica) estimada por el investigador David Stoll entre los 200 ó 300 millones de dólares a finales de los ochenta; debilitando así a los movimientos de resistencia a los Estados Unidos y canalizando las demandas del pueblo hacia el activismo religioso. En: [www.colombiainternacional.uniandes.edu.co/datos/](http://www.colombiainternacional.uniandes.edu.co/datos/) (Consultado, 14-02-13).

siempre lo han hecho dentro del marco del discurso institucional; proyectos que muy pocas veces salieron de las blancas y simbólicas paredes de las galerías y museos.

Sus reflexiones e incidencias han quedado para la minoría cultural y las revistas especializadas, en un país que aún no tiene una democratización real y una distribución equitativa de sus recursos económicos y mucho menos de sus patrimonios culturales. Parece ser que cuando se encuentran temas y lenguajes específicos que dialogan con las circunstancias sociales y políticas del país, los discursos hegemónicos han confiado las potencias trasformativas de estas a meras reflexiones sobre cualidades del objeto artístico o al tipo de formalización del mismo.<sup>4</sup> La mirada del espectador es contemplada únicamente desde lo formal.

En una nación que mantiene unos niveles de exclusión social tan fuertes, los discursos estéticos solo parecen llegar a una élite, conformada por la clase económica o cultural que entiende los lenguajes y los conceptos puestos de manifiesto. En realidad estos, en cuanto a su operatividad y funcionalidad, son inocuos y retroalimentan aún más la exclusión social y la reproducción de los mismos intereses hegemónicos.

La transformación del marco legal y constitucional que propició la nueva Carta Magna colombiana de 1991 fue un hecho definitivo y de gran relevancia, no sólo para la historia política del país, sino también para su historia cultural y artística más actual. Posibilitó formas de entender lo social y lo cultural de una manera más acertada en un contexto muy diferente a los planteamientos de la anterior constitución, alejados de la realidad social y política.<sup>5</sup>

Es importante resaltar que, por primera vez en un texto jurídico, la Constitución de 1991 permitió reconocer que en Colombia existe una diversidad cultural antes negada e ignorada, sin ir más lejos, se reconoció la existencia de sesenta y cinco comunidades indígenas que hoy se pueden reagrupar en doce familias lingüísticas y diez lenguas aisladas, no clasificadas hasta el momento. Aun así los poderes han silenciado e invisibilizando a su población. Otro ejemplo claro de cambio: la religión católica dejó de ser el eje formativo; pues hay que tener en cuenta que, paralelamente a una educación

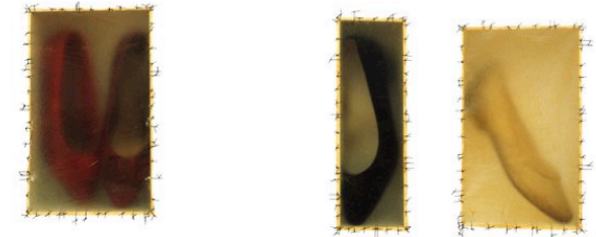


Fig. 27. *Atrabiliarios*. Doris Salcedo, 1992-1996.

Instalación en muro con yeso, madera, zapatos, fibra animal e hilo quirúrgico en diez nichos con 11 cajas de fibra de origen animal cosidas con hilo quirúrgico. En series como *Atrabiliarios* (1991-1996), *Casa Viuda* (1992-1995) y *Sin título* (1989-2005), de manera reiterativa aparecen zapatos y prendas de vestir, al igual que mesas, sillas y armarios de madera pertenecientes a hogares humildes que remiten a las víctimas de la violencia en Colombia y que están cargados con el recuerdo de los acontecimientos trágicos que sus dueños debieron padecer.



Fig. 28. *Aliento*, Oscar Muñoz. 1995.

*Aliento* es una serie de retratos impresos en foto-serigrafía con grasa sobre espejos metálicos, dispuestos a la altura del observador. Los espejos aparecen vacíos a primera vista; la impresión solo se revela cuando el espectador, después de haberse reconocido, respira sobre el espejo circular. En este efímero instante, la imagen reflejada es reemplazada por la imagen impresa (fotografías tomadas de los obituarios) de alguien ya desaparecido que retorna fugazmente gracias al soplo de vida del observador.

4. En este mismo sentido, el investigador y docente Rubén Yepes, considera que habitualmente el arte auspiciado por el discurso hegemónico colombiano no tiene en cuenta las relaciones contextuales en las cuales la misma obra se inscribe e instaura y que gracias a este desconocimiento, anula las potencias políticas de esta. En: *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2012.
5. Estableció los principios legales para afianzar un Estado social de Derecho, recogiendo las características pluriétnicas y multiculturales de la nación. Tales logros ampliaron el marco legal de participación ciudadana y crearon nuevos sujetos ciudadanos.





Fig. 29. Portada diario La Jornada, 21 de abril de 1948, del Homenaje a Gaitán.

Nueve de Abril de 1948. Fecha tormentosa, trágica y conmovedora en la historia de Colombia. El asesinato del Líder político Jorge Eliecer Gaitán desencadenaría en un sinnúmero de conflictos, manifestaciones y altercados de índole nacional, que repercuten indiscutiblemente aún en nuestros días.

tradicionalista e influenciada por Estados Unidos, la teología de la liberación<sup>6</sup> ya había hecho su incursión en el país mediante la educación popular alternativa de los sectores más vulnerables.

La memoria política y cultural de Colombia se sostiene por el mantenimiento de unas ideologías muy marcadas por el pensamiento colonial, perpetuadas por una élite política y económica que ha generado unas dinámicas de exclusión en todos los ámbitos, desdibujando y escondiendo la memoria social, relegando la realidad cultural del país y asumiendo una mirada ideológica y exógena de comportamiento.

Plantearemos en este capítulo una revisión sobre la manera en que las prácticas artísticas contextuales y comunitarias se han manifestado en la historiografía del arte en Colombia. Esta revisión nos permitirá mostrar posicionamientos y evidenciar trayectos que inducen a mostrar lógicas y sentidos: el por qué se dan y de qué manera se realizan estas prácticas contemporáneamente.

Este recorrido está dividido en tres partes: el primero, se ubica en unos antecedentes obligados de tipo social, político y cultural que van desde los inicios del modernismo, ubicando dos colectivos claves, a saber, el Grupo Bachué y el trabajo de Pedro Nel Gómez y su grupo, pasando por los hechos trágicos del asesinato del líder político Jorge Eliecer Gaitán y el desarrollo de la violencia bipartidista, el surgimiento de las guerrillas paralelamente al trabajo creativo sobre todo de los colectivos Taller 4 Rojo y El Sindicato, para terminar a finales de los años ochenta con el arte y la cultura en la época del narcotráfico.

El segundo apartado, busco ubicar al lector no experto específicamente en la situación sociopolítica del país y entro a analizar directamente los años en los cuales está enmarcada esta investigación. El desarrollo traza antecedentes con la nueva Constitución del país en 1991 y termina con los primeros acercamientos para un eventual diálogo de paz entre el gobierno y la guerrilla de las FARC en 2012.

6. La teología de la liberación es una corriente teológica cristiana nacida en América Latina que se caracteriza por considerar que el Evangelio exige la opción preferencial por los pobres y por recurrir a las ciencias humanas y sociales para definir las formas en que debe realizarse aquella opción. Esta teología encuentra una íntima relación entre la salvación y el proceso histórico de liberación del hombre, busca un análisis profundo del significado de la pobreza y de los procesos históricos de empobrecimiento y su relación con las clases sociales y se compromete con la participación en el proceso de liberación de los oprimidos como "lugar obligado y privilegiado" en la vida cristiana. La teología de la liberación adquirió su estatuto eclesial en los documentos de la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano de Medellín, en 1968, especialmente los de Justicia y Paz. En: [http://es.wikipedia.org/wiki/Teolog%C3%ADa\\_de\\_la\\_liberaci%C3%B3n](http://es.wikipedia.org/wiki/Teolog%C3%ADa_de_la_liberaci%C3%B3n) (Consultado, 23-01-2015).

El tercero se concibe como un recorrido similar al planteado en el segundo, pero el enfoque está específicamente en lo artístico y lo cultural, tiene que ver con la aparición de nuevas fuerzas culturales, colectivos artísticos e intereses contextuales; situación que está ubicada claramente en la aparición de nuevas formas estéticas y el surgimiento de proyectos artísticos con un interés claro por el trabajo en comunidades y de sentidos contextuales.

Este capítulo está concebido como una introducción tanto al espacio sociopolítico y cultural del país, como a los antecedentes de las prácticas que desde el arte contextual y comunitario queremos investigar.

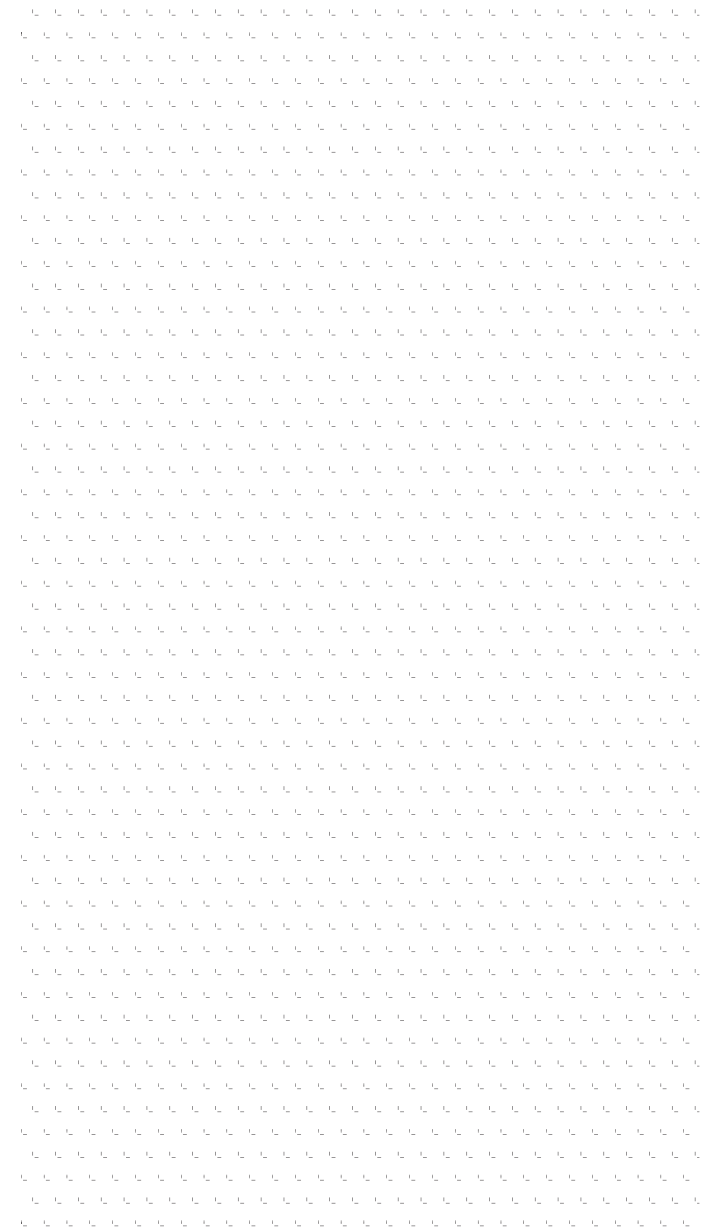






Fig. 30. *Lavanderas del río Sena*. Andrés de Santa de Santa María. 1887.

## Las Prácticas en la Historiografía del Arte en Colombia

### Asimilaciones e inclusiones. El momento modernista en Colombia

La historia del arte en Colombia, y sus orígenes desde la modernidad, está determinada por un deseo de asimilación e inclusión en las propuestas artísticas exógenas de carácter europeísta y estadounidense. Los responsables culturales y los artistas han buscado acercar sus realizaciones al gran relato de la historia del arte occidental.

En los inicios del siglo XX, el arte colombiano se encontraba influenciado por la corriente ideológica y política de la Regeneración, que como proyecto forjó la representación del pasado que necesitaba y una verdad histórica que lo justificase. La pintura no escapaba a esta dialéctica arcaizante, donde se perseguía prolongar o reproducir por medio de las producciones artísticas escenas y situaciones ya acontecidas. Así se llevaron al lienzo las acciones extraordinarias de los grandes hombres de la Independencia, además de algunos retratos presidenciales y otros motivos del mismo tipo. Con esto, la pintura se convirtió en subsidiaria del quehacer institucional.

En contraste con este panorama, aparecía en el país Andrés Santa María, notable pintor que ofreció planteamientos bastante novedosos para el contexto colombiano de aquel momento. Este estudió en Francia y fue testigo del auge del momento impresionista en París, donde conoció a maestros del impresionismo entre ellos a Claude Monet, que determinarían su búsqueda pictórica. Al regresar a Colombia, Santa María fue nombrado director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1904. Ese mismo año realizó su primera exposición de trascendencia, muestra que tuvo excelentes comentarios por parte de Baldomero Sanín Cano, momento desde el cual gozó de gran prestigio. Sus óleos: *Lavanderas del río Sena*, *Los Fusileros* y *La niña a caballo* fueron algunas de sus obras expuestas; obras que alcanzarían un amplio reconocimiento. De esta manera, Andrés de Santamaría constituye un ejemplo claro de la aparición de los planteamientos del arte moderno y su integración en el país, situación que fue reconocida como «La primera incorporación del arte colombiano en el gran relato del arte internacional».

El arte moderno en Colombia se da en su comprensión del campo artístico en Europa, en la ruptura con la tradición académica y en el paso a una renovación del quehacer artístico, cuya cultura fue a su vez asumida como un modelo de las élites burguesas colombianas a principios de siglo. La revisión de lo sucedido en esos años permite apreciar la introducción de tendencias impresionistas y posimpresionistas en un espacio selecto de artistas.

A partir de los años treinta y hasta mediados de siglo aparecen en el panorama artístico colombiano figuras valiosas como Ignacio Gómez Jaramillo y Luis Alberto Acuña. Aunque quizás las dos figuras más destacables de esta etapa de fuerte nacionalismo, serán el Grupo Bachué en Bogotá y la labor del artista Pedro Nel Gómez en Medellín, con su escuela de trabajo basado en el muralismo. Es la primera vez que los intereses de los artistas centran sus preocupaciones en las tradiciones y las realidades sociales locales; las ambivalencias políticas con relación a la cultura se hicieron complejas e importantes y los artistas mencionados plantearon estéticas a contracorriente del academicismo reinante en este periodo del arte. Considero así que, por la señalada calidad de sus producciones y su significación, es necesario dedicarles al grupo Bachué y a Pedro Nel Gómez un espacio para reflexionar sobre ellos en esta tesis.

### El Grupo Bachué<sup>7</sup>

Fue un colectivo de pintores y escultores que se inspiraron en la cultura indígena, específicamente en la Chibcha, para realizar su obra. Con el ánimo de expresar una identidad cultural, excluida tiempo atrás por las corrientes estéticas que dominaban el país, algunos artistas colombianos comenzaron a incorporar en su expresión artística la temática indígena y paisajista, produciendo una importante ruptura en el ambiente plástico nacional.

Esta preocupación por lo autóctono contribuyó en gran medida no solo a promover el rompimiento con el arte academicista en Colombia, sino también a impulsar el nacimiento de corrientes más originales e innovadoras. Bajo estas consideraciones estéticas con intereses propios nació el grupo denominado Bachué, entre cuyos artistas cabe mencionar a Gómez Campuzano, José Domingo Rodríguez, Rómulo Roza, Ramón Barba, Luis Alberto Acuña, Rodrigo Arenas Betancour y Gonzalo Ariza.

7. Bachué es la madre de la mitología Chibcha, cultura indígena que predominó en el altiplano central hasta la llegada de la colonia. Para ampliar vid. FREIDE, Juan. *Los Chibchas bajo la dominación española*. Medellín: La Carreta, 1974.

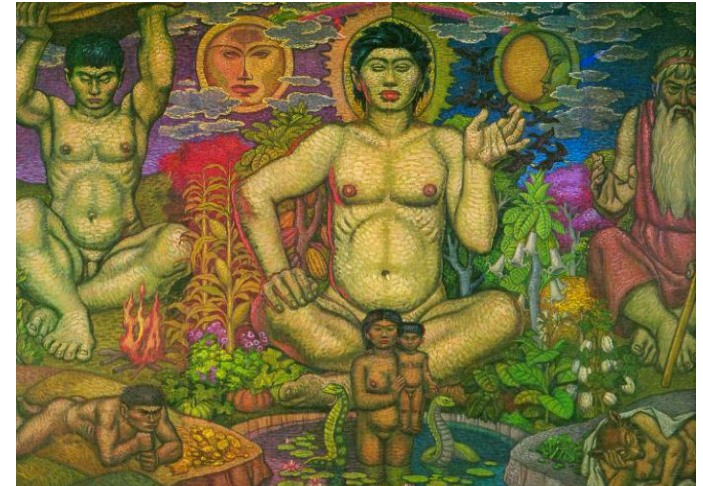


Fig. 31. *Retablo de los Dioses Tutelares de los Chibchas*. Luis Alberto Acuña. 1935.

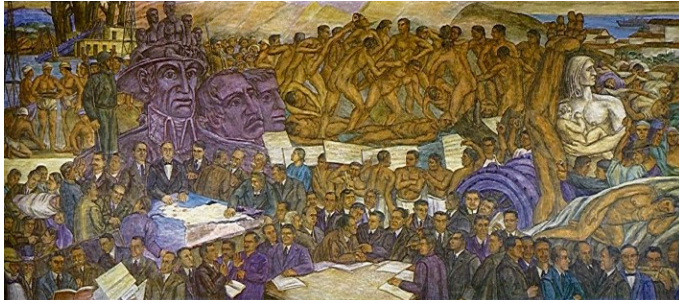


Fig. 32. *La Republica*. Pedro Nel Gómez. 1937.



Fig. 33. *La República*. Débora Arango. 1953.

Todos ellos consideraban de vital importancia plasmar la historia del país, preocupándose por lo autóctono, por los antepasados, por representar la riqueza cultural y étnica que conformaba la nación. Fue precisamente eso lo que intentó el Grupo Bachué: darle al arte una identidad nacional, con un esfuerzo por apartarse de lineamientos europeos impuestos, investigando para crear nuevas corrientes originales e innovadoras que no sólo sirvieran como una manifestación de rebeldía, sino también, como una proyección de la propia identidad milenaria, que si bien había sido sometida al exterminio y al sojuzgamiento, estaba viva en la manera de sentir y de expresar.

### Pedro Nel Gómez y el muralismo

Como Santa María, Pedro Nel Gómez también estudio en Europa y se especializó, entre otros oficios, en la técnica del mural, en Italia. Con una clara intención de acercarse al hecho artístico, pero de otra manera, Pedro Nel regresó a su país natal. Con los antecedentes del muralismo mexicano irrigándose por el subcontinente, Pedro Nel se dedicó a la creación de murales, esculturas y pinturas, en los edificios públicos de la ciudad de Medellín, siempre con una intención de representación de lo local, contribuyendo a la formación de artistas que trabajaron en esta misma línea. Entre los más destacados se encuentran: Débora Arango<sup>8</sup> y Carlos Correa.

Su expresión tenía un referente bastante directo en el trabajo de los muralistas mexicanos, para quienes el arte era un medio de divulgación de ideas revolucionarias, de educación política del pueblo y de expresión de los conflictos y luchas de las clases populares. Estas claridades les llevaron a proponer el manifiesto de artistas independientes en 1944, manifiesto en el que se establecieron, entre otros principios, la adopción de la pintura como educación de masas, el rechazo del beneficio económico como finalidad principal y la independencia artística con relación a la tradición cultural y artística europea.

8. La artista Débora Arango inició sus estudios bajo la tutela de Pedro Nel Gómez; su trabajo abordó temas tan críticos con los hechos políticos que fue menospreciada por buena parte de la oficialidad artística. Sería hasta 1984 que fuera reivindicado su trabajo, en una gran retrospectiva por el Museo de Arte Moderno de Medellín. Son características sus representaciones de personajes sórdidos o marginales, que se alejaron siempre de lo estético. Sufridos obreros, prostitutas, maternidades grotescas, monjas caricaturales, que la artista retrata más allá de lo físico, incluyendo sus ansiedades reprimidas, su marginalidad social, la sátira y lo más descarnado de la cotidianidad profana: *Yo concibo el arte como una interpretación de la realidad y es esto lo que me posibilita el llegar, a través de él, a la verdad de las cosas: sacar a flote lo oculto, lo falso, lo que no se puede manifestar abiertamente*. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/arandeb.htm> (Consultado, 12-04-2014). Posición que terminó costándole el rechazo de buena parte de la sociedad, entre ellos la Iglesia, que en algún momento amenazó con excomulgarla o la censura, como lo ocurrido en 1955 en una exposición individual en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, al día siguiente de la inauguración todos sus cuadros fueron retirados por orden de las autoridades franquistas sin ninguna explicación.



La recepción del proyecto entre los académicos, la crítica artística y la política local estuvo marcada por la polémica: el hecho de que no les interesasen los cánones europeos de belleza académica y se preocuparan de poner el arte al servicio de los movimientos sociales hizo que su proyecto causara un enorme escándalo y expresiones de rabia. Los cánones de figuras humanas y belleza corporal usadas por Pedro Nel Gómez, de proporciones físicas cercanas a las de los hombres y mujeres del país, fueron calificadas de monstruosas y anormales; además, el hecho de que se representaran desnudos sobre edificios públicos se tomó como una ofensa moral. Algunos críticos denunciaron la falta de preocupación estética y la incoherencia temática de su trabajo.

El contexto político y los criterios de aceptación o rechazo de estos proyectos se instauraron al finalizar la primera mitad del siglo pasado, después de la guerra civil llamada de los Mil Días. El partido liberal regresó al poder después de cuarenta y cuatro años de haber sido separado del mismo y articuló en su proyecto de gobierno a la clase campesina y a la recién nacida clase obrera. El liberalismo desde la década de los treinta se identificaba con el centro y la izquierda del espacio político, por lo que durante el proyecto liberal se vivió una apertura a distintas formas de expresión política, cultural y social antes censuradas y reprimidas por el partido político conservador de la burguesía de espectro clásico, muy cercano al poder eclesiástico y con una fuerte admiración hacia lo hispánico.

En esta época se establecieron proyectos de apertura y modernización del país que tuvieron trascendencia a nivel cultural. Se promovió una legislación social de protección y ampliación de libertades para los obreros, la infancia y la mujer, posibilitando el acceso de estas a la educación secundaria y universitaria en igualdad de condiciones que los hombres. Junto con el anhelo y necesidad de modernización de la nación, los impulsos de democratización educativa y la defensa del papel político de la universidad, se promovieron esfuerzos en pro de la construcción de la identidad nacional, a partir de un sustrato cultural común, siendo necesaria para el empoderamiento de la base social del poder político liberal: obreros y campesinos ignorados en asuntos políticos. De ello da cuenta Cristina Lleras en el siguiente párrafo:

*En el marco de este esfuerzo por redefinir el concepto de lo nacional, se revivió, no sin contradicciones, la imagen del indígena como elemento de la creación de un pasado común.*



Fig. 34. *Gaitán ante las multitudes*. Pedro Nel Gómez. 1945.



Fig. 35. *La Prostituyente*. Carlos Correa. 1958..



Fig. 36. *Los guerreros boyacenses se despiertan*. Pedro Nel Gómez. 1948.

*Por un momento, la defensa del indígena como símbolo, se convirtió en parte del proyecto de civilización y modernización del país.<sup>9</sup>*

De esta manera, el pasado indígena (además, de la tradición y las formas de vida campesinas) aparecía como forma alrededor de la cual se podía cohesionar a las clases populares. Algunos sectores del liberalismo acogieron y avalaron las propuestas culturales que se dieron en este sentido. Es de esta manera que las propuestas de Pedro Nel y sus discípulos fueron confirmadas con el desarrollo de varias propuestas de murales en edificios públicos en la ciudad de Medellín, sin que dejara de existir una fuerte oposición de amplios sectores conservadores.

Sin embargo, un gran sector de la élite, en el que se incluían algunos de los mismos liberales, rechazó el indigenismo como referente nacional por considerarlo una retórica marxista. Para esta élite, las connotaciones sociales en el arte nunca fueron bien vistas; incluso algunos historiadores opinaron que la revolución mexicana y la revolución rusa influyeron de manera negativa en los artistas colombianos. Para este sector liberal, para la burguesía capitalina y desde luego para el partido conservador, la modernización del país debía ir acompañada de la unificación de la identidad cultural alrededor de los valores culturales europeos y desde una particularidad hispánica.<sup>10</sup>

Con este recorrido se pone de manifiesto la forma en que el poder político ha permitido la visibilidad de ciertas prácticas y discursos artísticos y a la vez ha opacado o anulado otros. Se evidencia también la manera en que el arte fue incluso instrumentalizado en función de la hegemonía política y en medio de la disputa ideológica que se libró entre los partidos tradicionales: conservador y liberal en la primera mitad del siglo XX.

También debo resaltar el hecho de que las tensiones políticas y la violencia que se dieron en el país, en la primera mitad del siglo XX no tuvieron mayor reflejo en las manifestaciones artísticas, excepto en los artistas y proyectos mencionados.

---

9. LLERAS, Cristina. "Politización de la mirada estética en Colombia, 1940-1952". Bogotá: Textos. Documentos de Historia y Teoría. N°13, 2005. En: YEPES, Rubén. "Arte moderno y gobierno en Colombia". Bogotá: Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Universidad Javeriana. N°6, 2011. Pág. 22.

10. Situaciones que tienen relación con las concordancias políticas entre grupos políticos conservadores en el poder y el apoyo del régimen franquista de España.



## El Arte dentro de la violencia bipartidista

Como ya mencioné, es a partir de 1948 cuando el país vive una fase de intensa convulsión debido al asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán; un acontecimiento que marcaría el origen de muchos de los conflictos políticos que se viven en el país hasta la actualidad. La historia de Colombia se parte en dos con este magnicidio, precedido por el exterminio metódico del movimiento gaitanista que fue ejecutado con asesores de la falange española. La cruel persecución desembocó en una gran confrontación civil y el desbordamiento de una violencia con atrocidades difíciles de imaginar. Se genera el enfrentamiento entre los militantes de los dos partidos políticos y sus líderes azuzan la barbarie en todo el país.

Uno de los temas importantes en el desarrollo cultural y artístico de esta época sucede con la llegada de la crítica argentina Marta Traba en la década del cincuenta, y su «revolución» del acontecer artístico en el país. Considerada como la artífice de la apertura del arte colombiano al contexto internacional, Marta Traba trae consigo una renovación en los conceptos y las maneras de entender y asimilar el arte. Divulga sus aportes, tanto desde la reflexión estética, como desde su labor pedagógica.

Con la aparición de la televisión en Colombia, en 1954, Marta Traba elaboró programas encaminados a acercar a los ciudadanos al universo artístico, recorriendo el universo estético del arte occidental y permitiéndose de una manera educativa traducir las formas y maneras de entender el arte y sus representaciones. Como menciona su biógrafa más importante, Traba *«Confirmó la necesidad de enmarcar el fenómeno de las artes visuales en el contexto político, social y económico en las que se desarrollan. Por momentos, creyó que al cambiar el orden del lenguaje del arte podía modificar el orden de la experiencia, y así, alterar las condiciones de la identidad social.»*<sup>11</sup>

Es necesario tener en cuenta que en esos años se libraba con feroz intensidad la Guerra Fría y el universo de la cultura constituía un campo de acción privilegiado por los organismos secretos que desarrollaban una guerra secreta por la captura de las mentes y los corazones.<sup>12</sup>

11. VERLICHAK, Victoria. "Pasó así". Bogotá: Revista Mundo. N° 5, septiembre 2002. Pág. 13.

12. Para ampliar vid: STONOR, Frances. La CIA y la guerra fría cultural. Madrid: Ed. Debate. 2001.



Fig. 37. "La inmensa multitud desemboca en esta plaza y no se ha escuchado sin embargo un solo grito, porque en el fondo de los corazones sólo se escucha el golpe de la emoción". Discurso que el líder político Jorge Eliecer Gaitán dio ante los colombianos que se habían reunido en la Plaza de Bolívar de Bogotá el 7 de febrero de 1948, convocados por él a la Marcha del Silencio. Marcha contra la persecución y represión desatada por el gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez.



Fig. 38. "El Bogotazo" fue un episodio de violentas protestas, desórdenes y represión en el centro de Bogotá, el 9 de abril de 1948, que siguieron al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Se considera como uno de los primeros actos urbanos de la época conocida como La Violencia y es uno de los hechos más relevantes del siglo XX en la historia de Colombia. Situación que precipitó a una guerra civil nacional provocando más de trescientos mil muertos.

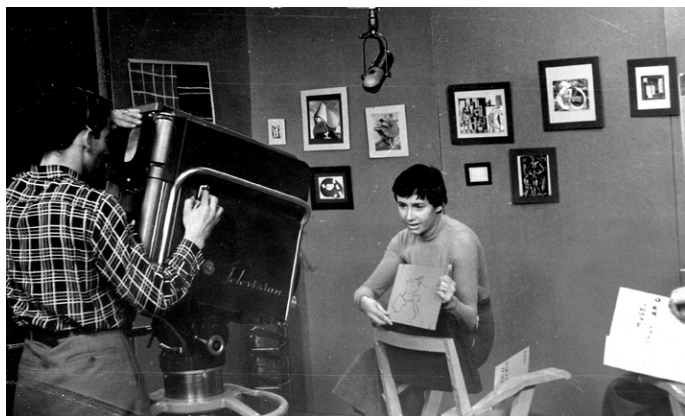


Fig. 39. Marta Traba en el estudio, programa El Museo imaginario, 1955.



Fig. 40. *La camara degli sposi*. Fernando Botero. Premio, XI Salón Nacional de artistas. 1958.

En los años cincuenta, en plena confrontación civil en el país, el discurso artístico se centró, a partir del pensamiento crítico de Marta Traba, en la anulación de proyectos artísticos que tuvieran intereses estéticos desde lo propio o autóctono y que no estuvieran incorporados dentro del relato moderno del arte, centrado en el intento de seguir las maneras y los discursos del arte internacional sobre todo europeo y norteamericano. La labor crítica, adelantada en aras de posicionar el trabajo creativo de los artistas con relación a estos paradigmas, generó una transformación fundamental de las artes visuales en el país.

En esta época fueron los nombres de Alejandro Obregón, Fernando Botero, Edgar Negret, Feliza Bursztyn, Antonio Roda, el alemán Guillermo Wiedemann, Bernardo Salcedo, Luis Caballero y Beatriz González entre otros, ocuparon un espacio con desarrollo propio y un lenguaje renovador, que fueron aupados por Marta Traba y su manera de entender el arte contemporáneo.

Para Marta Traba, desde su canon estético, los proyectos de Pedro Nel Gómez y su grupo, así como el Grupo Bachué, no respondían a los intereses de esa renovación artística y, por lo tanto, no eran bien vistos por esta, que en sus propuestas ve un costumbrismo y un localismo que describió como insustancial en la apertura del arte hacia la modernidad, por lo que fueron relegados o apartados del discurso oficialista artístico.

Hacia 1954, en la dictadura del General Rojas Pinilla,<sup>13</sup> el modernismo se impone definitivamente en el arte colombiano. Dentro de los paradigmas artísticos que estaban sucediendo en aquel momento (la pintura abstracta y el Pop art en Estados Unidos y Europa) centran el desarrollo artístico. Los proyectos vanguardistas de los movimientos artísticos europeos tan politizados por las situaciones de la posguerra y la llegada de muchos artistas europeos a Estados Unidos generan una gran renovación y un decisivo encuentro de posturas y lenguajes entre los artistas de los dos continentes. Sin embargo, se evidencia también una manera más formal de interpretar lo estético, un modo nada comprometido políticamente. Se abre paso entonces un desarrollo del arte desde la abstracción en la pintura. En

13. El General Gustavo Rojas Pinilla fue un militar, ingeniero civil y político colombiano que tras un golpe de Estado al titular Laureano Gómez, ocupó la presidencia de Colombia desde el año 1953 a 1957. Su mandato se caracterizó por la realización de grandes obras de infraestructura, el inicio del proceso de despolitización de la Policía, la traída del servicio de televisión al país y el fin de la primera etapa de la época conocida como La Violencia, al llegarse a una tregua con las guerrillas liberales y establecerse un gobierno avalado por el Ejército y otros miembros de la sociedad colombiana.

Colombia, estos referentes son revisados de manera propia y se ven reflejados en los trabajos de los artistas antes mencionados. Como analiza Fernando Yepes en este mismo sentido:

*[...] se convoca al público de manera didáctica a acercarse a los desarrollos del arte de las vanguardias europeas y norteamericanas. Traba, en sus intervenciones, enfatiza el carácter actual que debe tener el arte y resalta el hecho de que en los países vecinos, incluso en México, el arte de temática social estaba siendo profusamente cuestionado por las nuevas generaciones de artistas. Ante las intervenciones de Traba, en el contexto de la violencia política e inmersión de la economía en el sistema capitalista que impulsó Rojas Pinilla, en medio también de la ceguera de la sociedad capitalina ante la violencia que plagaba el campo, se comprende la consolidación del modernismo en cuanto arte introyectivo, individualista y centrado en la formalidad de la obra. Se puede decir que, si bien inconscientemente, los artistas modernistas fueron el fiel reflejo del sentido de la existencia que prevalecía entonces, no en el país, sino en la capital.*<sup>14</sup>

Obrigón, Ospina y Grau constituyen el núcleo original de los artistas colombianos que empezaron a incluir en sus propuestas el tema de lo social desde la representación de la violencia, reflejando esta situación en sus pinturas.

El proceso de exterminio del gaitanismo y del partido liberal desembocó en la formación de las guerrillas liberales y comunistas. La barbarie trajo, entre muchas otras desgracias, un sinnúmero de desplazados de todas las regiones que fueron construyendo los tugurios en las principales ciudades, origen de los barrios marginales urbanos y de la arquitectura chabolista, característica de la periferia paupérrima y de la falta de asistencia estatal.

En 1958 se crea la Comisión Nacional Investigadora de las Causas de la Violencia en el Territorio Nacional, que buscaba aportar una reflexión esclarecedora sobre los orígenes y alcances del conflicto civil que padecía el país. La documentación reunida para aquella investigación dio origen al libro *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Escrito por Monseñor Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, esta obra abrió considerables vetas reflexivas, que se concretaron en la producción de amplios y serios estudios sobre la violencia.

14. YEPES, Fernando. Op. Cit. Pág. 22.

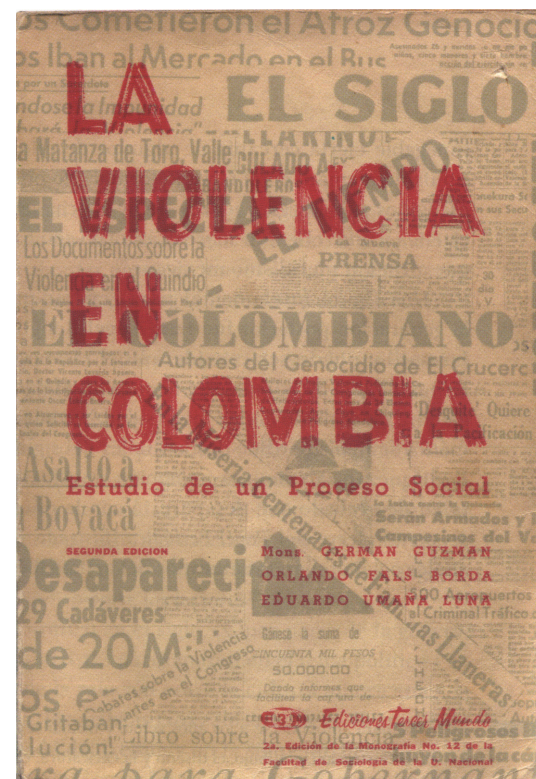


Fig. 41. Carátula del libro *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*. Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. Ediciones Tercer Mundo, Bogotá. 1962.





Fig. 42. *Violencia*. Alejandro Obregón. 1962.



Fig. 43. *Los suicidas del Sisga III*. Beatriz González. 1965.

La publicación en 1962 de tan importante análisis, coincide con el otorgamiento del primer premio del Salón Nacional de Artistas<sup>15</sup> a Alejandro Obregón por su pintura titulada *Violencia*, símbolo sin duda de la guerra y la barbarie que asolaron el país. Una mujer yace tendida en el suelo y por su abultada barriga entendemos que se representa una mujer embarazada, se trata de una maternidad truncada. Este trabajo fue recibido con mucho entusiasmo por la crítica, convirtiéndose en un ejemplo de compromiso de las artes visuales con la reflexión sobre la situación del país. Es necesario relevar la notable influencia que generó en muchos artistas jóvenes el trabajo de Obregón.

Otra figura destacable en aquellos momentos, es la de la artista Beatriz González: una figura con una gran influencia artística y cultural en el país, cuya presencia aún hoy se mantiene en la esfera artística. González estudió Bellas Artes en la Universidad de los Andes de Bogotá y tuvo como maestra a Marta Traba, de quien recibió una revisión bastante crítica y actualizada sobre la situación del arte nacional e internacional.

En 1965, Beatriz González, aprovechando una imagen de un suceso de la crónica roja,<sup>16</sup> pinta la obra titulada *Los suicidas del Sisga*. Es la historia de una pareja de enamorados que antes de tirarse a las aguas de este embalse se toma una fotografía que luego aparece entre sus pertenencias y que es publicada por la prensa. A partir de esta imagen, la artista crea uno de los retratos más contundentes de la historia de Colombia. La obra se inscribe dentro de los parámetros del arte pop norteamericano, pero más que trabajar sobre la serialidad de imágenes anónimas o incidir en la situación de una sociedad de consumo, hecho que no acababa de instaurarse plenamente en el país, su interés se concentra en las manifestaciones de la cultura popular colombiana.

15. El Salón Nacional de Artistas Colombianos ha sido considerado «el primer escenario del arte colombiano» desde la fecha de su fundación en 1940 y el «termómetro infalible», según la crítica de arte Marta Traba, en la década de 1960. Hasta el momento continúa siendo la referencia del estado de las artes colombianas. El Salón es realizado anualmente, salvo contadas excepciones, y ha sido el espacio para la comprensión del arte realizado en el país. Es el registrador de la plástica nacional y desde allí se vislumbra la manera en que se reconocen apuestas, derroteros, formas y sentidos, que permiten analizar y entender un modo operacional del paradigma artístico; los temas, las propuestas, los conceptos que hacen que se enmarque una manera de hacer y entender el arte colombiano. El Salón Nacional de Artistas es un proyecto auspiciado por el Ministerio de Cultura con la ayuda de la empresa privada, ayuntamientos e instituciones culturales en el cual se realiza una gran inversión para dar cobertura a un proyecto que se transforma y recompone, limitando y otras veces transformando las formas de exhibir y promocionar la reflexión del arte plástico que genera derroteros, líneas de investigación y apuestas propias por dar un horizonte crítico al arte realizado a nivel nacional. Para ampliar vid.: <http://salonesdeartistas.com/>.

16. Se denomina en Colombia crónica roja a un género periodístico que narra sobre insólitos hechos cotidianos y bajo la sospecha de medrar gracias a la vulgaridad y el sensacionalismo. Las ediciones son una selección de crímenes, incidentes y monstruosidades, basados sobre todo en información judicial y policiaca, que cuenta con una importante base de lectores.

Esta pintura gana el primer premio en el Salón Nacional de Artistas de 1965 e instaura una nueva forma de ver en el arte colombiano. Este es el inicio de un proceso de reflexión sobre la historia del arte y la conciencia de renovación y revisión de la misma, llevada por la artista a través del desarrollo de su trabajo artístico en las siguientes décadas. El crítico Carlos Uribe Fernández hace una revisión de este momento:

*En una dirección, la imagen popular se transforma en obra de arte, sin dejar de ser imagen popular; en otra, la obra de arte del pasado se convierte en imagen popular, sin dejar de ser obra de arte. El resultado es un proceso de desmitificación del arte, de lucha contra la retórica del poder y de descubrimiento del valor de la propia cultura nacional, al margen de la grandilocuencia del arte internacional de las vanguardias.<sup>17</sup>*

## Nuevos actores en el conflicto

En las décadas del sesenta y setenta, la mayoría de los países del continente se encuentran en medio de graves tensiones políticas y sociales por las situaciones dictatoriales y represivas que se implantaron a lo largo y ancho de América Latina. Durante esta época, el uso sistemático de la tortura, la desaparición, la represión y la instauración de gobiernos militares en todo el continente,<sup>18</sup> prepararon el camino para implantar una serie de cambios sociales que sustentaron durante los noventa, la implantación de democracias restringidas y corruptas avaladas en una falsa modernización, consenso y desmemoria.

Se toman medidas que profundizan el control del capitalismo corporativo estadounidense en el continente y estas medidas son propagadas con la justificación de combatir el «subdesarrollo». La política represiva se veía complementada por la aniquilación de cualquier posición opositora de izquierdas.

17. FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo. *Arte en Colombia 1981-2006*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2007. Pág. 22.

18. Brasil (1964-1985), Paraguay (1954- 1989), Bolivia (1971-1978), Chile (1973-1990), Uruguay (1973-1985), Argentina (1976-1983).



Fig. 44. Los dictadores latinoamericanos Pinochet, Banzer, Videla y Stroessner.



Fig. 45. *Comité de solidaridad con Cuba.*

La admiración por la revolución cubana irrigó todo el continente latinoamericano. Situación provocó reacciones extremas de la derecha regional y de la política estadounidense, dividiendo el continente en comunistas y anticomunistas a la sombra de la doctrina de la seguridad nacional, de esta forma, América Latina se convirtió en uno de los principales campos de batalla de la Guerra Fría hasta la caída del muro de Berlín.

Estos aspectos se analizan en el trabajo investigativo realizado por la Red de Conceptualismos del Sur<sup>19</sup> de la siguiente manera:

*La economía de la deuda se infiltró en la vida cotidiana bajo el progresivo desmantelamiento de los servicios públicos y la generalización del crédito como modo de acceso a la cultura del consumo. En América Latina este proceso se tradujo en la supeditación de la soberanía nacional a las imposiciones de los organismos acreedores internacionales; así, durante los setenta y ochenta, varios países ven multiplicada su deuda externa. La subjetividad de la deuda, el atravesar las relaciones laborales, sociales y afectivas, pasa de ese modo a regular las formas de vida y los modos de existencia de individuos y sociedades que, al tiempo que ven comprometido el acceso a la memoria de su pasado inmediato, hipotecan su futuro.<sup>20</sup>*

Desde un punto de vista sociológico se percibe un proceso rápido de urbanización, de cambio social, con un aumento del acceso educativo, con el surgimiento de una incipiente clase media en las ciudades, y paralelo a todo esto, el notable incremento de una población periférica campesina en situaciones muy precarias. El conflicto civil en la década de los sesenta se complica en Colombia, porque se instaura en el país la doctrina contrainsurgente de los Estados Unidos, momento en que brotan nuevos actores en la guerra que complejizan aún más la situación. La guerra de guerrillas, en su mayoría campesinas, se muda también a las ciudades. La lucha armada se inspira en la doctrina marxista leninista y, más tarde, en la revolución cubana. Muchos jóvenes sueñan con tomar el poder

19. La Red de Conceptualismos del Sur es una plataforma internacional de trabajo fundada hacia finales de 2007 por un grupo de investigadores preocupados por la necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de un conjunto de prácticas conceptuales que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta. Estos consideran que, de la misma manera que sucedió a otros proyectos emancipatorios, la potencia revulsiva de las «prácticas conceptuales latinoamericanas» quedaron desarticuladas por la fuerza de la violencia de Estado. Los diferentes intentos de reactivación de esta potencia disruptiva se han visto interrumpidos por la superposición continua de diversos mecanismos: la inoculación de la memoria colectiva desde los aparatos de Estado, el olvido defensivo asimilado por la sociedad civil, la despolitización de las subjetividades en su reacomodo dentro de las economías neoliberales, la estetización de la contracultura, etc. A más de treinta años de la irrupción de las dictaduras en buena parte de América Latina, su efecto traumático sigue sofocando la vida pensante de estas sociedades e inmunizando la potencia poético-política de aquellas experiencias. La Red de Conceptualismos del Sur surge con la idea de contribuir a la reactivación de dicha potencia crítica. Su objetivo principal es, en consecuencia, reivindicar la presencia de la memoria sensible de dichas experiencias para que esta se convierta en una fuerza antagonista en el marco del capitalismo cognitivo actual. Para más información vid.: <http://redcsur.net/>.

20. Equipo coordinador Red de Conceptualismos del Sur. “Que nos dicen hoy los ochenta” Catálogo de la exposición: *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Red de Conceptualismos del Sur, 2012. Pág. 13.

por las armas, con la meta de alcanzar la igualdad y la justicia social. La lucha armada era entonces la revolución.

La desigualdad económica, la injusticia social, el sometimiento consentido por las élites nacionales a los dictados estadounidenses, sumado a la creciente frustración política de una democracia restringida y al auge de los movimientos revolucionarios de orientación marxista, leninista, trotskista o maoísta, trajeron consigo, en los años sesenta, una progresión guerrerrista que no ha concluido aún. Los sueños revolucionarios, promovidos por el triunfo de la insurgencia en Cuba (con la toma del poder en 1959) y el derrocamiento del dictador Fulgencio Batista se convertían en referente y sueño en los países latinoamericanos, lo cual justificaría toda la política intervencionista por parte de los Estados Unidos en el continente. Estos son algunos de los factores que desencadenaron, en esta década, el surgimiento de los movimientos guerrilleros en Colombia. El Ejército de Liberación Nacional (ELN), las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército Popular de Liberación (EPL) y, en los años setenta, el Movimiento Diecinueve de Abril (M-19), además del grupo guerrillero indigenista Manuel Quintín Lame.

Mientras la violencia persiste y crece, los años sesenta y setenta vieron el nacimiento y el desarrollo de la vanguardia literaria latinoamericana. La Primera Bienal de Arte de Medellín se celebró en 1968, teniendo un efecto renovador en el arte colombiano de la segunda mitad del siglo XX. En el sector más influyente de las instituciones artísticas seguía predominando una visión muy tradicional del arte. Las bienales permitieron la difusión de las tendencias del arte de vanguardia internacional, de muy difícil circulación en el país, y ofrecieron un amplio panorama de su tiempo.

Es en estos años cuando se dan las primeras apariciones de deliberación estética, con un interés asociado por la reflexión política y su incidencia en lo social. Dichas manifestaciones son cruciales por las relaciones que se establecen con las confrontaciones sociales que se viven en el país en aquellos momentos: la lucha armada de guerrillas urbanas y rurales, los movimientos sindicales y la lucha obrera, las luchas de los maestros de los colegios públicos y universitarios. Los colectivos artísticos El Taller 4 Rojo, El Sindicato, El Teatro de la Candelaria, el Teatro Experimental de Cali, y proyectos individuales como el del artista Antonio Caro o algunas intervenciones de Álvaro Barrios y de Miguel Ángel Rojas son relevantes e impactantes y ponen de manifiesto por primera vez una actuación más directa y con un sentido muy politizado del acontecer artístico.

Cabe mencionar que el inicio de los setenta coincide con la salida de Marta Traba del país y la pérdida de su eje de influencia en el campo crítico y artístico, permitiendo la emergencia de otras propuestas que no eran del gusto de la crítica argentina.



Fig. 46. Las FARC nacen como autodefensas campesinas de la confluencia entre liberales y comunistas, herederas de las partidas de guerrilleros liberal-gaitanistas que resistían las masacres de los conservadores o chulavitas. Fundada por Manuel Marulanda 'Tirofijo' (sentado).

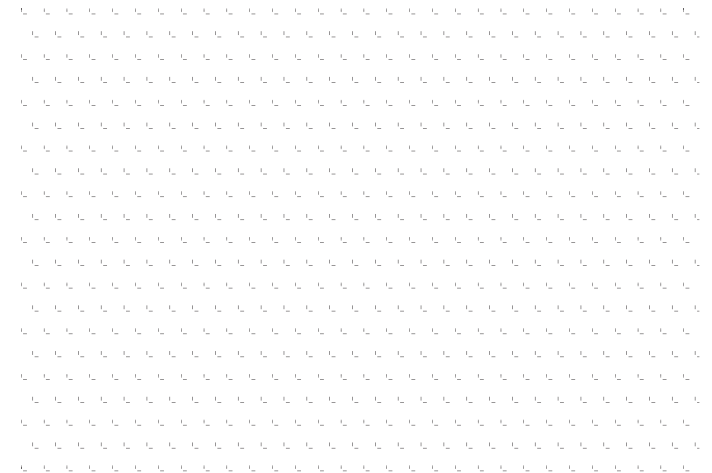






Fig. 47. *Homenaje al cadete de la paz*. Augusto Rendón. 1971.

El Salón Nacional de Artistas no tiene una mirada tan amplia del hacer plástico nacional para los inicios de los setenta y centra la exhibición en jóvenes artistas capitalinos. Aun así, al finalizar esta década, se siente una renovación en la nueva generación artística, manifestada en una clara ampliación de los medios artísticos, destacando nuevos campos de experimentación y formulación, pero con la imposibilidad de señalar rasgos comunes. Pero es insoslayable que está en marcha un giro de gran amplitud de posibilidades e inquietudes artísticas, así como de distintas y renovadas formas de materializarlas y contemplarlas. Se hace evidente, además, un notable interés por el análisis de las condiciones sociales y culturales en las cuales se genera la obra de arte.

La relación artista-sociedad será una cuestión que irradie la década de los setenta. En un momento de gran complejidad en la sociedad colombiana, se aprecia la conformación de colectivos de artistas politizados y militantes. Los asuntos internacionales entran en su cotidianidad, como es el caso del denominado «imperialismo agresor», que será objeto temático del colectivo artístico Taller 4 Rojo y el desarrollo de técnicas artísticas que posibiliten ampliar esa incidencia a nivel social y político. En la revisión histórica propuesta por Cecilia Henríquez se refleja este sentido:

*Augusto Rendón se dedica al grabado porque a través de el puede expresar mejor que con la pintura el tremendo problema de la violencia y como señala Ruth Acuña en su trabajo, el grabado resulta ser el mejor y más óptimo medio para la simbología de la violencia al darle mayor dimensión expresiva al fenómeno y, por otro lado, cumplir el requerimiento de impactar, de conmover la conciencia, exigía la necesidad de un medio que permitiera mayor contacto con el público, llegar al sector estudiantil, a la élite intelectual cuyo principio estaba íntimamente ligado a la democratización cultural. Por ello los años setenta serán de gran desarrollo del grabado.<sup>21</sup>*

En 1972, desde este colectivo, se asume el planteamiento de que «el artista no puede limitarse a ser un espectador, sino un participante de los problemas, un testigo de su tiempo». Según Augusto Rendón, «el artista ha tomado conciencia de su responsabilidad y por eso los temas sociales afloran en todas partes».<sup>22</sup>

21. HENRIQUEZ, Cecilia. "Violencia, arte abstracto y neofiguración". Catálogo de la exposición: *Arte y Violencia en Colombia. Desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá. Ed. Norma, 1999. Pág. 126.

22. RUBIANO, Germán. *Historia del arte colombiano*. Bogotá: Salvat Editores. Tomo 11. 1983. Pág. 1572.

## Taller 4 Rojo

El Taller 4 Rojo es uno de los más interesantes colectivos de artistas colombianos por examinar en el ámbito de la articulación del arte con la acción política. Sin embargo, es uno de los colectivos más olvidados, o no tenidos en cuenta por los narradores de la historia del arte en el país. El trabajo del Taller 4 Rojo se ajusta plenamente a los términos de nuestra investigación con relación al arte de contexto en Colombia. Resulta notable la falta de estudios monográficos y archivos documentales sobre este colectivo. Es, sobre todo a partir de investigaciones muy recientes y el deseo de revisión desde algunos investigadores, que se han venido desarrollando análisis y reivindicaciones de los aportes realizados por este grupo a la historia artística del país.

Los integrantes del Taller fueron el artista plástico y antropólogo Diego Arango, la artista plástica Nirma Zárate, el diseñador gráfico y fotógrafo Jorge Mora y el historiador Jorge Villegas; posteriormente se integraron los artistas plásticos Umberto Giangrandi y Carlos Granada.

El grupo desarrollo su actividad desde el año 1971 hasta 1976, donde trabajo estrechamente ligado a las organizaciones sociales, alejada de los circuitos convencionales del arte y por fuera del mercado del arte, pues no quisieron darle un valor económico a ninguna de sus obras. Los integrantes del Taller generaron muchas posibilidades de trabajo entre las que se destacan la fundación de una escuela-taller donde brindaban herramientas técnicas para posibilitar la expresión no solo para artistas, sino también confluían académicos, estudiantes o trabajadores. Su particular concepción de la relación entre arte y ámbito sociopolítico, los indujo a radicalizar sus planteamientos y expandir su producción plástica mas allá de la gráfica tradicional, abordando labores de pedagogía, trabajo directo en comunidades, investigación histórica y sociológica, así como su articulación con otros grupos culturales.

Los antecedentes del grupo se enmarcan en la situación de la década del setenta que hacía que desde el movimiento social y desde otros ámbitos culturales, existiera un creciente impulso tendiente a la generación de colectivos, ya fuera como estrategia política o como forma de creación; el trabajo colectivo se veía en ese tiempo como respuesta posible a la crisis del arte y la sociedad. Desde esta perspectiva, el Taller 4 Rojo fue uno de los primeros grupos de artistas plásticos que trabajo colectivamente, algo que ya estaba muy presente en otras artes y países. Algunos integrantes hacían parte del trabajo que se venía realizando en *La Casa de la Cultura*, un espacio liderado por el conocido director teatral



Fig. 48. *De la Serie América VI*. Diego Arango y Nirma Zárate, Taller 4 Rojo. 1973.

*"El capitalismo en cultura ha dado todo de sí y no queda de él sino el anuncio de un cadáver mal oliente: en arte, su decadencia de hoy".*





Fig. 49. Portada Revista ALTERNATIVA N° 1, febrero 1974.  
Portada Revista ALTERNATIVA N° 15, septiembre 1974.



Fig. 50. Cartel Primer Encuentro Indígena de los Arhuacos, Sierra Nevada.  
Taller 4 Rojo. 1974.

Santiago García que sería refundado en 1968 con el nombre del Teatro de la Candelaria.<sup>23</sup> Donde confluían no sólo personas dedicadas al teatro, sino también artistas, músicos, cineastas, escritores periodistas, en fin, un amplio movimiento cultural experimental y politizado.

El proyecto buscaba fundamentalmente la vinculación del arte con la lucha social y el cuestionamiento del papel del arte en la sociedad burguesa, otro aspecto fundamental es que su producción no se limitó a la creación de objetos de arte, como proyecto, sino que buscaban articular la producción teórica, la realización de obra y la agitación política, investigando tácticas para superar los límites que las instituciones del arte le imponían a cualquier obra política y que la distanciaban de la lucha social. Como colectivo, abordaron la situación artística y el aspecto social simultáneamente, pero no de una manera única y definitiva, ya que su producción estuvo condicionada por las formas como sus integrantes asumieron debates sobre el arte, por las eventualidades artísticas y políticas del momento, y por la manera específica como cada uno de sus integrantes abordaba su contribución a la propuesta colectiva.

Sin embargo, en aquel momento, la práctica artística y el debate político no se articulaban de manera notable. La siguiente cita de la historiadora María Elvira Iriarte sobre el Taller, ilustra claramente el debate fundamental que era llevado a cabo en aquel momento y que se mantiene aún en algunas esferas del arte:

*[...] es más un panfleto que un grabado artístico, e ilustra claramente la dirección que algunos de los miembros propugnaban por imprimir al Taller 4 Rojo, orientando su producción a la divulgación de una ideología, en desmedro de la calidad artística. Esta oposición es apenas reflejo de la confusión entre actitud ética y actitud estética, generada en el medio latinoamericano probablemente desde la época del muralismo mexicano. (...) Con esta óptica, el Taller 4 Rojo elaboraría en los años siguientes decenas de fotoserigrafías concebidas como periódicos murales o carteles sin ninguna intención artística. Por ello, estos trabajos no han sido considerados en el marco de esta investigación, referida a la serigrafía de arte.*<sup>24</sup>

23. Espacio y colectivo teatral con mucha relevancia en la historia escénica en el país, es ampliamente reconocida la contribución del grupo a la evolución del teatro colombiano, fundamentalmente por la implementación de un proceso colectivo de creación en el que se involucran los integrantes del grupo para originar sus propias obras. El Teatro La Candelaria ha recibido numerosos premios y reconocimientos internacionales, entre ellos el Premio Casa de las Américas, en dos ocasiones, el Premio Celcít y el Dionisio de Oro del Festival de Los Ángeles. Actualmente continúan con su actividad teatral.

24. IRIARTE, María Elvira. *Historia de la serigrafía en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986. Citado en GAMBOA MEDINA, Alejandro. *El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2011. Pág. 37.

La separación entre ética y estética es entendida, de esta manera, desde la crítica especializada, como una característica que deben tener clara los artistas o creadores para posicionar su trabajo y proponen un análisis desde una manera meramente formal. Esta posición se percibe también en algunos casos, sobre todo en trabajos con temáticas políticos, donde se ha recurrido a intentar defender la especificidad de la obra de arte frente a otras formas de la cultura. Desde esta condición crítica, se pierden la capacidad contextual en que ella se genera y el proceso o relación desde las cuales se establecen, como bien destaca Alejandro Gamboa:

*Por esta vía, se deja de lado la heterogeneidad y la heteronomía del proceso de creación artística, proceso que es influenciado por las circunstancias de su producción y por la variedad de funciones culturales y sociales a las que responde.*<sup>25</sup>

Para conseguir la vinculación de la cultura al movimiento social se necesitaba desbordar los métodos tradicionales, las galerías y sus eventos, frecuentados por las mismas clases medias altas urbanas. Mientras, desde las artes plásticas se privilegiaba lo individual y la contemplación; se requerían acciones más colectivas y de interrelación entre creadores y espectadores, transformando las temáticas y forma de acercarse al fenómeno artístico. Para integrar estos planteamientos, tanto los artistas y los colectivos teatrales tuvieron que salir de las galerías y las salas de teatro y enfrentarse directamente en la lucha social y utilizar un método de creación colectiva. Los artistas debían salir de los edificios, de las galerías, y los montajes de teatro eran presentados en fábricas y barrios populares, pueblos y veredas. Asumiendo todas las labores, producción, distribución, creación, rompiendo la labor jerarquizada propia de la concepción capitalista y reemplazándola con un modelo de trabajo de estructura socialista y horizontal. Y desde un ámbito operacional, encontrando el sistema más conveniente para estudiar los procesos de producción de significado de la vida social y su relación con los sistemas de poder, es decir, recuperando la dimensión política de lo simbólico y lo estético.

Otro aspecto importante del grupo fue la actividad docente en la Universidad Nacional de Colombia, llevada a cabo por los dos últimos artistas que se incorporaron al taller, Granada Y Giangrandini, donde eran profesores; allí se ensayaron diferentes estrategias pedagógicas y artísticas para transformar la noción tradicional de artista; propusieron actividades como, por ejemplo, desplazamiento a los barrios pobres, recorridos nocturnos por diversos espacios del centro o sectores olvidados de la ciudad, para hacer registros fotográficos, interactuar con la población y tomar apuntes, memorias y



Fig. 51. **Taller 4 Rojo.** Diego Arango y Nirma Zárate. 1978.

25. GAMBOA. Op. Cit. Pág. 39.



Fig. 52. *Homenaje a Maria Cano*. D.Arango-N.Zárate. 1972.

aspectos relevantes de la ciudad. Este interés de acercamiento no solo tenía que ver con la práctica artística, sino también, buscaba que los estudiantes contrastaran su propia práctica con la realidad de las personas, que percibieran las contradicciones sociales y asumieran, en el mejor de los casos, una posición política. Muy cercanos también a formas de experimentación del arte neovanguardista europeo y las incidencias de mayo del 68 donde los espacios públicos rompían las fronteras de los géneros artísticos y hablaban de la situación política europea y global, experimentando en la interacción del arte con la vida social.

Estas necesidades de compromiso social y renovación artística abrieron la inquietud de transformar el arte local desde la posibilidad de trabajar al margen de las instituciones artísticas; en palabras de Diego Arango, entrevistado por Alejandro Gamboa menciona: «hay postulados que nos planteamos mucho, una nueva concepción de los nuevos medios, la popularización y la democratización del arte; a través de qué medios y qué técnicas podíamos cortar con las formas tradicionales en pintura».<sup>26</sup>

Zarate y Arango trabajaron desde la serigrafía y el grabado, hay que recalcar que este fue el momento del *boom* de la gráfica latinoamericana y que el trabajo gráfico estaba intensamente ligado a la práctica política, especialmente desde el movimiento estudiantil y la lucha obrera. Esta experiencia consolidó la serigrafía artística en Colombia con una intensa labor, desde la docencia y la amplia difusión que permitía la misma.

La autoexclusión, por el colectivo, de los circuitos de oferta y demanda, con la renuncia a participar o incluir su obra en un espacio exclusivo de culto, significaba para muchos artistas el sueño democratizador de la cultura que se buscaba; esta postura generó muchas críticas de jurados y críticos especializados. El objetivo central era concientizar políticamente; no tanto denunciar para despertar sentimientos de compasión o solidaridad, como algunas veces sucedía con algunas propuestas, sino que partían de la fotoserigrafía, medio que no surgía de la subjetividad propia del artista sino de la incuestionable realidad que invitaba al espectador a asumir un papel activo.

La concepción del «pop nacionalizado» fue la base teórica del Taller. Trabajos como la fotoserigrafía titulada *María Cano, la flor roja del trabajo*, homenaje a la sindicalista,<sup>27</sup> acompañada de una multitud

26. GAMBOA. Op. Cit. Pág.45.

27. María de los Ángeles Cano Márquez. Medellín, Colombia, 12 de agosto de 1887 — ibíd., 26 de abril de 1967. Fue la primera mujer líder política en Colombia, dirigió la lucha por los derechos civiles fundamentales de la población y por los derechos de los trabajadores asalariados; encabezó la convocatoria y agitación de las huelgas obreras, colaboró en la difusión de las ideas socialistas y participó en forma decisiva en la fundación del Partido Socialista Revolucionario (PSR).



de obreros, invitando a la continuidad de las luchas y articulando el pasado y el presente de la lucha sindical, fue reproducido con un amplio tiraje de *offset* en el periódico *Voz Proletaria*, periódico oficial del Partido Comunista colombiano.

El uso de la serigrafía y el offset obedecía a las necesidades de divulgación y masificación, más que un nuevo acercamiento a la producción de imagen. Asimilándola a las reflexiones de Walter Benjamin en torno al papel del artista en su influyente trabajo titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.<sup>28</sup>

También en este periodo está la serie conocida como *Historia de Colombia*, registrada sin título; se trata de un trabajo que alude aspectos sociales y políticos de la historia reciente del país, se divide en tres módulos, en el cual, cada uno de ellos, propician hitos simbólicos; en el primero hace referencia a la relación con Estados Unidos, en él se ve la bandera de Estados Unidos corroída y cajas de dinero marcadas con el sello de la Alianza para el Progreso de John F. Kennedy; en el segundo, en medio de un paisaje montañoso una figura con gorro y condecoraciones militares, una imagen del sagrado corazón y un libro de historia de Colombia escrito por Esso, Texas & Others; y en el tercero, una composición que reproduce claramente imágenes de tortura.

Otro de los trabajos desde la gráfica más destacados, y que reúnen las características técnicas y conceptuales del grupo, fue *Agresión del imperialismo a los pueblos*, compuesta por tres fotoserigrafías referidas a la guerra de Vietnam. La simbología parece clara; la mujer, como alegoría del pueblo, transita de una situación de agredida a victoriosa, gracias al empleo de las armas contra el poderío militar y económico norteamericano. Este trabajo buscaba insertar al espectador en una experiencia que lo vinculara velozmente con el análisis crítico y las reivindicaciones de la sociedad. Este tipo de trabajos estaban emparentados con el cartel político, una expresión que alude, por la técnica y la temática, al trabajo de Josep Renau y su serie *The American Way of Life* y a toda la gran producción del movimiento gráfico en Cuba.

Como propone Diego Arango, se «buscaba contribuir a formar una nueva cultura radical que lograra la vinculación entre las prácticas artísticas y teóricas y la militancia y la acción política revolucionaria articulada a los movimientos sociales y populares». Se buscaba articular un colectivo encaminado a la investigación y producción en ciencias sociales, comunicación y artes, un grupo interdisciplinario en el que confluyeran artistas, académicos activistas, bajo la idea de contribuir a la formación de una nueva



Fig. 53. **Serie Tríptico Colombia**. Serigrafía. Taller 4 Rojo. D.Arango-N. Zárate. 1971.



Fig. 54. *Peridico-mural. Represión al movimiento estudiantil*. Serigrafía.  
D.Arango-Nirma.Zárate-Clemencia Lucena. 1971.

28. BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.



Fig. 55. *Agresión del imperialismo*. Serigrafía. Diego Arango- Nirma Zárate. Taller 4 Rojo. 1971.

cultura radical y politizada. También buscaron entablar relaciones permanentes con organizaciones de trabajadores, campesinos e indígenas. En este marco, el acercamiento a las comunidades en lucha tenía todo el sentido.

El grupo desarrolló un amplio y rico de material didáctico, destinado a organizaciones populares; colaboró con la edición de periódicos de organizaciones indígenas, y a la realización gráfica de muchos eventos y colectivos sociales. Su propuesta era complementada por la idea de generar canales de divulgación del arte ajenos a los convencionales, desplazándose desde las instituciones del arte hacia la calle y hacia el movimiento social; de ahí que gran parte de su producción circulara y fuera exhibida en sindicatos y organizaciones comunales, manifestaciones políticas o eventos culturales, como el Festival de Teatro de Manizales 1973-1974, así como en la Exposición de Arte Latinoamericano de la Habana 1972; este colectivo también participó en la fundación del Comité de Solidaridad con los Presos Políticos.<sup>29</sup>

Frente a lo institucional, buscaron ser muy tácticos, no rechazaron absolutamente todo, pues también existía la posibilidad de incidir y relacionar sus ideas en espacios oficiales, pero dentro de unas condiciones claras; en este orden de ideas, El Taller 4 Rojo participó en la representación oficial colombiana en la XXVI Bienal de Venecia, con la obra, *Agresión del imperialismo a los pueblos*.

También propusieron la organización de talleres de gráfica en las comunidades marginales urbanas, sobre todo en aquellas en las que se desarrollaba cualquier lucha reivindicativa. La producción gráfica fue valorada como un aporte a la renovación de la mirada estética en Colombia; las preocupaciones que surgieron por la modificación de los lenguajes estuvieron fuertemente condicionadas por su objetivo de «democratización del arte».

El Taller 4 Rojo nunca vendió ninguno de los trabajos realizados, se financió con publicaciones, talleres y recursos propios y de la misma forma pugnaban por la anulación del autor individual, privilegiando el trabajo en equipo. Su trabajo marcó un distanciamiento muy claro con el discurso hegemónico artístico y mostró una ética y coherencia con los planteamientos sociales y políticos de la época; el colectivo se disolvió hacia 1978, las diferencias internas, la heterogeneidad del trabajo, y

29. El trabajo en el Comité de Solidaridad con los Presos Políticos generó la investigación: *Libro negro de la represión. Frente Nacional 1958-1974*. Bogotá: Graficas Nuevo Mundo, 1974. En el cual, el Taller participó aportando material gráfico y documental y colaboró en el proceso de edición del libro.

la diversidad de intereses entre sus integrantes, propiciaron la lenta disolución del colectivo, proceso que se aceleró con la fuerte represión generada por el gobierno de Julio Cesar Turbay contra cualquier persona o actividad que tuviera una visión política de izquierda; la represión política y el miedo fueron un factor añadido que influyó en la interrupción del proyecto colectivo.

## El Sindicato

El grupo de creación artística colectiva El Sindicato inició su producción colectiva, en el año 1976, en la ciudad de Barranquilla, con la exposición Espacios de actitud. El nombre del grupo se adoptó por estar ubicados en el antiguo sindicato Asomar, espacio que a la vez fue su taller, espacio de exhibición y local. El colectivo estuvo constituido por los artistas Efraín Arrieta, Alberto del Castillo, Ramiro Gómez, Carlos Restrepo y Aníbal Tobón, todos ellos exalumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico y antiguos miembros del grupo de teatro dirigido por Aníbal Tobón.

Su trabajo se enmarcó en lo que se llamó *arte de sistemas*, nombre que se le dio a todas las prácticas experimentales y de corte conceptual de la época; con sus proyectos buscaron reflexionar sobre las dinámicas sociales y la producción cultural en el norte del país; buscaban llamar la atención sobre hechos que pasaban desapercibidos, como episodios históricos o situaciones sociales de la comunidad. Con una mezcla de humor y rebeldía y la posibilidad inusual de trabajar en colectivo con elementos del performance, la intervención espacial, el uso de materiales pobres o la puesta en escena. Con estos medios, por aquel entonces novedosos, lograron la incidencia política y social que el grupo buscaba tener.

La apuesta por la creación colectiva y el entendimiento que sus miembros tenían en la exploración y experimentación del proceso creativo, les permitió generar proyectos múltiples que partieron en algunos casos de la observación detenida de algún objeto específico, hasta el examen conjunto del uso del lenguaje y los términos que se usan para nombrar las cosas; de esta manera estructuraban sus trabajos. En 1976 realizaron la exposición Montones, que consistió en la agrupación de material de desecho, organizado de una determinada forma, de manera individual, por cada uno de los artistas. Estos montones fueron dispuestos por el espacio, en relación con los otros. El carácter individual de cada montón se podía apreciar claramente. Este se fue disolviendo en la siguiente parte del



Fig. 56. Grupo El Sindicato. 1978.

"No teníamos metas sino puntos de referencia. No ilustrábamos teorías ni nos preocupábamos por eso. Nos asimilábamos a ese nuevo campo de acción de arte, pero más desde una actitud vital que teórica. Queríamos hacer obras provocadoras, que se hicieran sentir y que se convirtieran en una aventura existencial, quizás derivada del Nadaísmo –de cuyos integrantes fuimos amigos– más que de movimientos europeos o norteamericanos." Aníbal Tobón. En: JARAMILLO, Carmen María. *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012. Pág. 318. Entrevista a Aníbal Tobón.





Fig. 57. *Hojarasca*. Fotocopia encontrada en el archivo personal de Aníbal Tobón. María Estrada- Fuentes. 1976.



Fig. 58. Invitación a Corraleja.

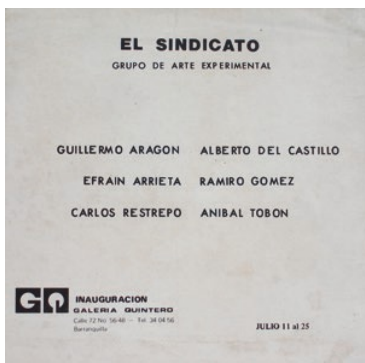


Fig. 59. Invitación a Barricada.

proyecto que se tituló *Dispersar* y donde los miembros del grupo dispersaron los montones que cada uno había hecho de manera individual, presentando así una de las premisas de su trabajo: fundir la individualidad de tal manera que no se supiera qué es de quién. Las otras reglas de trabajo fueron: producir un arte no comercial, efímero, y trabajar únicamente con materiales de desecho.

En 1977 entre distintas propuestas realizadas con estas premisas se generó *Hojarasca*, proyecto que aludía al uso de los sentidos del espectador, haciéndolo cocreador de la obra. El espacio estaba lleno de *hojarasca* y residuos vegetales, mezcla de hojas, ramas y troncos secos de distintos árboles y vegetación de la zona; en medio del espacio había una silla vacía con un ejemplar del libro *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez, artista invitado a participar en la exhibición. Este no pudo asistir finalmente, pero envió un ejemplar dedicado al colectivo, el cual pasó a formar parte de la muestra.

La apelación directa a los sentidos surgía con el interactuar de los visitantes al recorrer el espacio; el sonido sobre las hojas secas al crujir, el olor que despedía todo este material orgánico reunido allí, producía a los visitantes una experiencia individual sensorial directamente relacionada con el accionar de los otros visitantes, convirtiéndolos en cocreadores que incidían en la experiencia de los demás al hacer parte de aquella puesta en común.

En otros proyectos fusionaron las artes visuales con su pasado teatral, realizando una mezcla entre exhibición visual y actuación; así, en el proyecto *El salón dentro del salón*, el grupo recreó una exposición de pintura donde realizó una puesta en escena, en la cual criticaban de manera irónica el comportamiento de las personas en las inauguraciones. Después de este proyecto presentaron *Colgandejo*, una obra en la que en vez de pinturas colgaron ropa vieja. La acción de colgar la ropa en el espacio fue parte de la exposición, el colectivo hizo del montaje una *performance* forzando al espectador a reevaluar la manera de aproximarse al objeto artístico exhibido.

En otro trabajo, la entrada a la Galería Quintero fue bloqueada por una Barricada que daba nombre al proyecto, haciendo referencia a Mayo del 68. En esta obra se realizaron dos barricadas más en otros lugares públicos de la ciudad. Más tarde vino *Violencia*: fiesta de celebración donde se construyó una casucha rellena de pólvora en un solar ubicado al frente de la Universidad del Atlántico; como recordatorio de los treinta años de conmemoración del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, explotó la casucha de pólvora, se produjo la destrucción completa del decorado y también el caos y la confusión en el elegante y exclusivo barrio El Prado de la ciudad de Barranquilla.

Estos trabajos y muchos más, llenos de irreverencia, lúdicos, de interacción con el espectador, de uso del espacio público o de la independencia al contar con su propia sede y la autonomía en su posición estética, hizo de este colectivo un revitalizador del panorama artístico, planteando un cuestionamiento a las formas de hacer arte en aquel momento en el país. En necesario destacar que sus integrantes se divertían produciendo arte escurridizo e irreverente, sin con esto demeritar su proceso consciente y disciplinado de propiciar arte en su mejor término.

En 1978, El Sindicato termina su actividad como colectividad al permitirse ser absorbido por el sistema artístico. El proyecto *A la cena con zapatos* fue una intervención realizada en el II Salón Regional de Artes Visuales, que tuvo lugar en el Teatro Municipal Amira de la Rosa. Constaba de una estantería sobre la cual fueron clavados alrededor de trescientos zapatos viejos que fueron recogidos de las calles y basureros de la ciudad por el grupo. El intenso olor era fundamental, pues confrontaba al espectador y lo invitaba a reevaluar su idea de arte. El título aludía a «cenar con los zapatos puestos» y jugaba de manera ambivalente con la pieza exhibida. Este proyecto ganó el primer premio y fue invitado a participar en el XXVII Salón Nacional de Artistas, donde también ganó y por tanto se le exigió al colectivo que recogiera el premio y dejara la pieza en el museo.

El gesto de aceptar estos premios y ceder la obra al museo significó una profunda ruptura con toda su producción precedente y con las reglas que habían defendido y que habían hecho de este colectivo, de alguna manera, vanguardia. En primer lugar, al aceptar los premios El Sindicato desdijo la actitud crítica que había mantenido frente al sistema oficial artístico; su gesto de aceptación significaba formar parte de aquello a lo que se oponía. En segundo lugar, se desdibujó el principio que habían defendido en el sentido de que sus trabajos fueran efímeros. El dejar que uno de sus trabajos circulase por museos y exposiciones, significaba, para el grupo, convertirse en parte del sistema oficial del medio artístico nacional y empezar a funcionar de manera distinta a la propuesta como colectivo. Por tanto, se le exigió a El Sindicato que tomara una posición clara, disyuntiva, que terminaría por dividir al grupo y que condujo a su separación definitiva en 1979.

Retomando los hilos del recorrido histórico que hemos planteado, podemos afirmar que este fue un periodo en el cual la actividad artística colombiana recogió todo el conocimiento y aportes gestados durante las últimas décadas y generó un proceso propio con generaciones de artistas que, de alguna manera, creen y se sienten contemporáneos y en diálogo con el panorama artístico latinoamericano y mundial.



Fig. 60. *A la cena con zapatos*. El Sindicato. 1978.

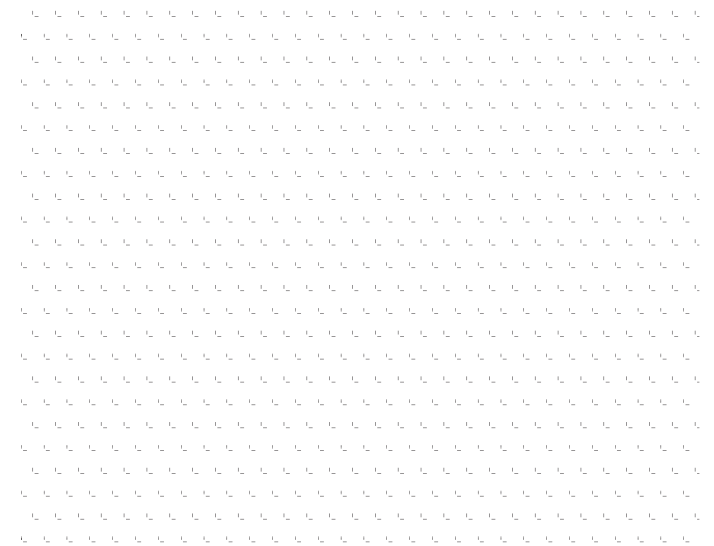




Fig. 61. *Grabados populares*. Álvaro Barrios. 1981.

La intención de este trabajo era llegar por el hecho artístico al mayor número de personas posibles. Grabado múltiple, económico y masivo que circuló en distintos diarios nacionales.



Fig. 62. *Todo está muy Caro*. Antonio Caro. 1978.

Esa relación de la época entre el pop, el nadaísmo<sup>30</sup> y las poéticas conceptualistas, generó un panorama peculiar del arte en el país en esta década. El paso entre los años sesenta y setenta, se encuentra vinculado con las poéticas conceptualistas que abundaban por entonces en el campo internacional. Aparecen en el país, artistas trabajando con el collage, las tiras cómicas y la leyenda popular. En este mismo ambiente, Álvaro Barrios desarrolla su trabajo: en 1977 presenta sus “Grabados”, obras impresas que circularon dentro del periódico El Espectador, uno de los de mayor tiraje en Colombia en aquella época, (23.000 ejemplares de un grabado suyo) reivindicando su carácter de obra gráfica y, sobre todo, su profundo impacto social. Resulta notable como estrategia llegar a todos los públicos, incluso él firmaba y numeraba los grabados que le pidieran, llegando a diversos públicos y desmitificando un contexto, el artístico, más allá de los espacios institucionales de la galería o el museo.

En este mismo sentido, la problemática de la reproducibilidad fue asumida también por el artista Antonio Caro, con su propuesta Arte Múltiple: una amplia serie de dibujos que repartió a las puertas del Salón Panamericano de Artes Gráficas en 1971, o el grabado *Todo está muy Caro* que fue galardonado y que también fue repartido gratuitamente por el artista dejando a galeristas y marchantes con un mal sabor de boca.

Quizás fue el conceptualismo el que permitió que se pudiera aprovechar una manera formal para abordar los temas que se vivían en el interior del país. Se podría decir que el *conceptualismo* en Latinoamérica emergió como una estética más preocupada por la realidad que por la abstracción. En este sentido, el trabajo de Antonio Caro, uno de los artistas más relevantes del arte de concepto en Colombia, acentuó las características icónicas visuales a mediados de los años setenta. Caro propuso su *Colombia* escrito en la misma letra de la marca registrada Coca-Cola e involucró en su trabajo aspectos políticos, como por ejemplo el trabajo que realizó en distintos lugares públicos reproduciendo la firma del líder indígena Manuel Quintín Lame, aludiendo de esta manera a una declaración de

30. El nadaísmo fue vasto movimiento de agitación intelectual que ocupó un papel preponderante en el panorama cultural colombiano. Se constituyó en los años 1960 como oposición literaria y filosófica al ambiente cultural establecido por la academia, la iglesia y la tradición colombiana, emparentado con varios movimientos vanguardistas que se gestaban de forma paralela en América latina y el mundo. Liderado por Gonzalo Arango, el nadaísmo reclutó a varios jóvenes de distintas regiones del país, quienes redactaron varios Manifiestos con sus propuestas y apreciaciones del entorno. En 1958 apareció el primer Manifiesto Nadaísta: “El Nadaísmo, en un concepto muy limitado, es una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia. Para la juventud es un estado esquizofrénico consciente entre los estados pasivos del espíritu y la cultura”, anunciaba la primera página del texto, el cual procedía luego, aduciendo en su respaldo citas o menciones de Mallarmé y Sartre, Breton, Kierkegaard, Kafka, Gide y Spencer, a formular un vasto programa de subversión cultural, estético, social y religioso que, apoyándose en la duda y en los elementos no racionales, y teniendo como armas principales la negación y la irreverencia, el desvertebramiento de la prosa y el inconformismo continuo, buscaron el cuestionamiento de la sociedad colombiana, en la cual para ellos: “la mentira está convertida en orden”.



rebelión y desafío, ya que Quintín Lame fue un abogado autodidacta indígena, cuya misión fue defender a sus compañeros contra la negligencia, la opresión y la exclusión por parte del gobierno colombiano. Su lucha, a pesar de haber estado siempre dentro de la ley, lo condujo doscientas veces a prisión. El artista Luís Camnitzer reparó en esta obra y dijo de ella:

*La elección por parte del artista de republicar esa firma, incluso sin explicación o comentario político alguno, era una forma de revitalizar el poder de esa escritura a mano y de recordarle a Colombia alguna de sus historias sin terminar. La presencia de la firma en el ojo público forzó al espectador a devolver los procesos de efecto a causa, y a darse cuenta de que la negligencia y la oposición continuaban.*<sup>31</sup>

De esta manera se percibe un artista decididamente comprometido con la realidad colombiana. Más que buscar las líneas de entrecruzamiento entre las directrices del arte internacional y la producción nacional, lo fundamental fue reconocer que existía una apuesta con relación a un arte político y que el trabajo de los artistas se vertebraba en una clara conciencia con lo social, trabajando con y desde ella.

En 1979, el panorama mundial se ve transformado por la revolución islámica en Irán, generando una tensión muy radical entre las culturas musulmanas y las occidentales. En América Latina la situación es convulsa: la crisis en Centroamérica deviene en una guerra civil con miles de muertos y desaparecidos; un conflicto en el que se enfrentan tras bambalinas, las potencias de la Guerra Fría. Los Estados Unidos, dirigidos por la derecha republicana, salvo el lapso de Carter, apuestan por la represión, las dictaduras militares que refuerzan su presencia en el Sur y las finanzas non santas de sus guerras encubiertas.

Un hecho fundamental, y que atañe específicamente a Colombia, son los acuerdos clandestinos de la CIA con los carteles del narcotráfico para permitir, por medio del tráfico ilegal de cocaína a Estados Unidos, financiar la guerra en Nicaragua, cuyo apoyo a la contra fue denegado por el congreso demócrata estadounidense. Esta financiación ilegal fue asumida por medio del dinero generado por el tráfico permitido de cocaína, consintiendo y generando las bases para que el narcotráfico se convirtiera en Colombia en una fuerza que permearía todos los espacios económicos, políticos, sociales y culturales en las siguientes décadas. Estos hechos fueron denunciados por el senador John Kerry en 1986.

31. CAMNITZER, Luis. "Antonio Caro". Catálogo de la exposición: *Ante América*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992. Pág. 48.



Fig. 63. *Colombia Coca-cola*, Antonio Caro. 1976.

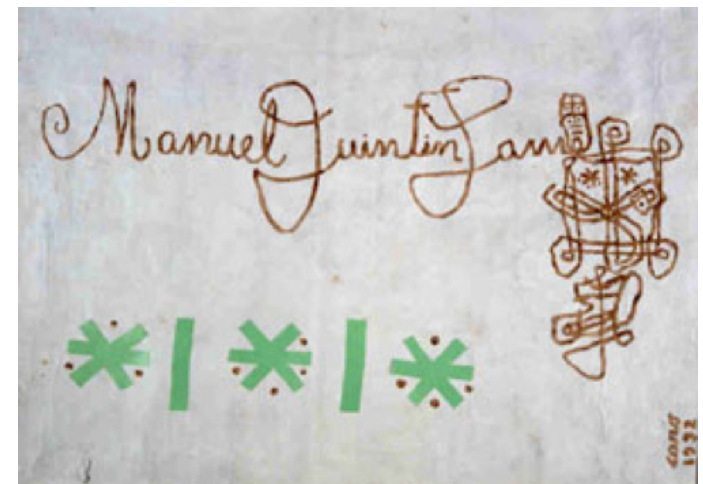


Fig. 64. *Homenaje a Manuel Quintín Lame*. Antonio Caro. 1992.

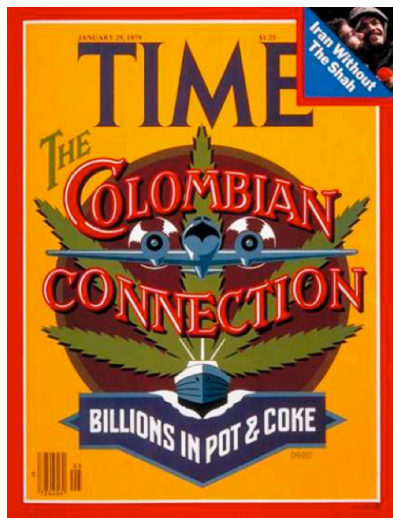
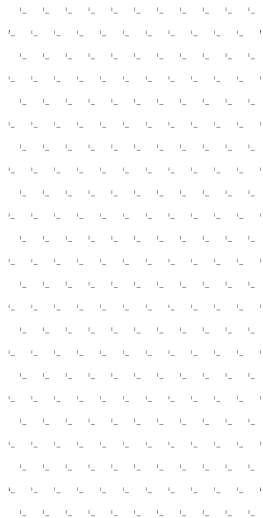


Fig. 65. Portada de la revista Time. 1979.



Fig. 66. Sepelio de Jaime Pardo Leal. Octubre 12 1987.

Pardo Leal denunció alianzas de la clase política con el narcotráfico y el paramilitarismo. Su asesinato es parte del genocidio político que se desató contra los integrantes de la Unión Patriótica que en ese momento contabilizaba 471 de sus miembros asesinados desde 1985. La Comisión Intereclesial de Justicia y Paz afirma que más de 5.000 miembros de dicha organización política murieron en las dos décadas siguientes.

## Arte y conflicto en la era del narcotráfico

En Colombia la situación no era tan distinta a la de la región latinoamericana, aunque no existiera un gobierno militar: la confrontación interna entre las distintas guerrillas, el fortalecimiento de los grupos paramilitares, la desigualdad social, el Estado de Sitio, los atropellos políticos, raciales, sexuales y de clase, acuciaban todas las esferas sociales. El país, en la década de los ochenta, vivió la deslegitimación de las instituciones civiles y una de de sus principales tragedias histórico políticas: la toma del Palacio de Justicia en 1985 por el movimiento guerrillero M-19 y el posterior asalto a sangre y fuego por los militares, holocausto en el que perdieron la vida magistrados, consejeros de Estado, servidores judiciales, empleados y visitantes del Palacio de Justicia.

La confrontación entre el narcotráfico y el Estado, en un marco de impunidad y de floreciente narcoeconomía, terminaron corrompiendo las estructuras del Estado mismo. En esos años también se produjo el asesinato y exterminio de líderes sindicales y militantes, así como de líderes políticos del partido político de izquierdas llamado Unión Patriótica.<sup>32</sup> Se formaron grupos narco-paramilitares con la intervención de ganaderos, políticos, Ejército y comerciantes.

Paralelamente, a nivel cultural la importancia de las bienales realizadas en Medellín y el desarrollo de una plástica artística nacional, con lenguajes, intereses y particularidades inéditas, reactiva la necesidad de exhibición y confrontación de las exhibiciones nacionales e internacionales, propiciado por la mano de la empresa privada, las entidades culturales y las universidades, con un apoyo marginal del Estado, la *IV Bienal de Medellín de 1981* y el *Coloquio de Arte no Objetual y de Arte Urbano*. Dicha bienal fue el desarrollo de un gran proyecto cultural y social, un evento donde asistieron más de 320.000 visitantes (algo inédito en el país para una exhibición artística) y donde participaron más de 240 artistas con las propuestas más variadas y contradictorias, constituyendo un momento

32. Al ser leída esta tesis en España, considero necesario ubicar al lector en los siguientes hechos y colectividades políticas. La Unión Patriótica (UP) es un partido político colombiano de izquierda, fundado en 1985 como parte de una propuesta política legal de varios grupos guerrilleros, entre ellos el Movimiento de Autodefensa Obrera (ADO) y dos frentes desmovilizados (Simón Bolívar y Antonio Nariño) del Ejército de Liberación Nacional (ELN) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Su primer Consejo Directivo fue encabezado por el Secretariado de las FARC. Con el tiempo, el partido UP tomó distancia de los grupos insurgentes y llamó a negociar una paz democrática y duradera. El Partido Comunista Colombiano (PCC) también participó en la formación y organización de la UP. Dos candidatos presidenciales, los abogados Jaime Pardo Leal y Bernardo Jaramillo Ossa, 8 congresistas, 13 diputados, 70 concejales, 11 alcaldes y alrededor de 5.000 de sus militantes fueron sometidos a exterminio físico y sistemático por grupos paramilitares, miembros de las fuerzas de seguridad del Estado (ejército, policía secreta, inteligencia y policía regular) y narcotraficantes. Muchos de los sobrevivientes al exterminio abandonaron el país.

significativo para el desarrollo del arte contemporáneo en Colombia. La bienal se vio reforzada por el *Coloquio de arte no objetual y de arte urbano*, organizado por el recién inaugurado Museo de Arte Moderno de Medellín y que, desde la actualidad, es calificado como uno de los aportes más significativos a los intereses y prácticas artísticas, tanto para artistas como para educadores, críticos y gestores culturales de la época.

Los movimientos conceptuales habían centrado toda la atención durante la década del setenta, pero en los ochenta, un giro inesperado desde el arte se empieza a ver en las grandes exposiciones, insólitas propuestas, pinturas impresionistas, expresionistas, manieristas, neobarrocas, con conceptos inusitados, novedosos y complejas manifestaciones que hablaban de un hacer del ámbito característico del siglo. Son trabajos que retomaban lo clásico, lo figurativo, en una época en la que la pintura era dominada por la abstracción y el expresionismo, reivindicando, el hacer como oficio y la importancia de las técnicas.

Mientras se había declarado el valor de la originalidad como ideal, y la búsqueda constante de lo nuevo asumida por las vanguardias como su máxima, de repente los artistas no querían hacer algo nuevo genial y novedoso, sino que querían revisar el pasado, abordar todas las técnicas que pudieran subvertir o acompañar el proceso creativo, volviendo su interés hacia la revisión de movimientos anteriores. Eran propuestas que evidenciaban su carácter de reelaboración desde cualquier punto de la historia del arte. Después de años de transformaciones constantes y de nunca mirar hacia atrás, todo aquello se resquebrajaba, deseando ampliar las posibilidades de apropiación, significación y búsqueda social de un nuevo sentir; después de un siglo cargado de adelantos técnicos y científicos, pero de brutales guerras, hegemonías políticas y económicas globales. Este giro se pudo percibir en el arte latinoamericano y nacional y en este último en la bienal de Medellín que estamos comentando.<sup>33</sup>

Podría afirmarse que hasta ese momento el arte colombiano habría cobrado conciencia de su condición periférica con respecto a los centros de arte, pues se reconocía que no había centros, se rechazaba la obsesión por los modelos internacionales y por aquella condición que nos vinculaba de manera especial con la cultura occidental europea y estadounidense. Lo realmente trascendental es

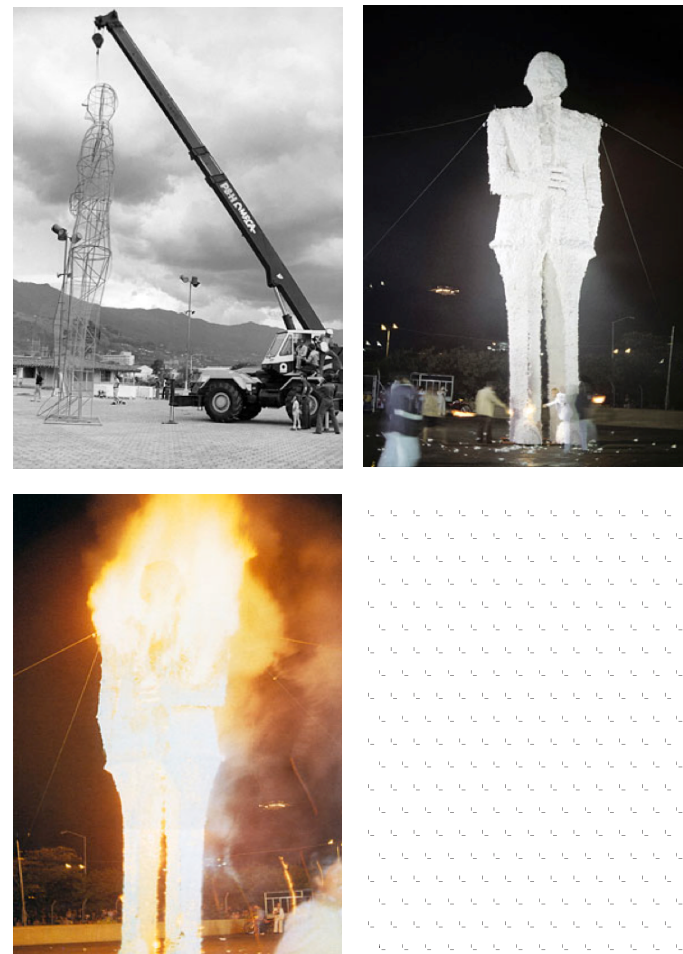


Fig. 67. *Carlos Gardel de fuego*, Marta Minujín. IV Bienal de Medellín. Colombia, 1981.

33. La relevancia de esta bienal esta manifestada por críticos, artistas y gestores culturales de la época. De manera novedosa se ha editado actualmente una revisión contemporánea de aquel evento recogida en: *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Museo de Antioquia. Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011.



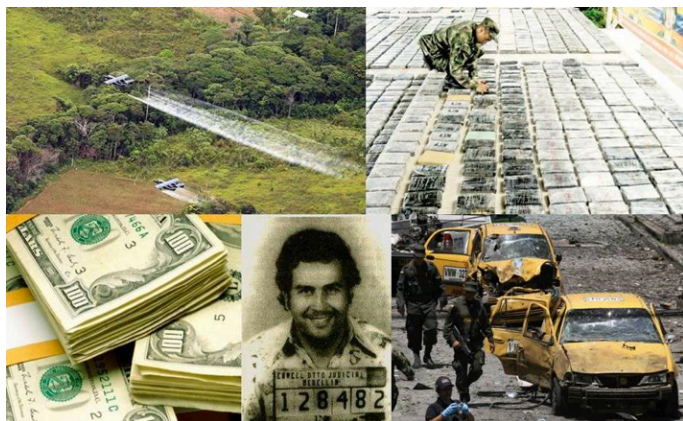


Fig. 68. Narcotráfico en los ochenta.

que aquellos lazos con los centros internacionales de la cultura habían constituido la esencia de la construcción de nuestra historia y, por tanto, eran ellos los que marcaban límites y referencias únicas dentro de las cuales podía producirse una verdadera obra de arte.

*Así, a lo largo del siglo XX, la historia del arte latinoamericano y colombiano estuvo marcada por la discusión acerca de la posibilidad de manifestar los propios procesos culturales aprovechando las formas y desarrollos de las vanguardias, en un lenguaje que pudiera llegar a todos. Por eso, ser modernos y actuales no dependía de nosotros, sino de la manera correcta como cada artista lograra acomodarse a las ideas y objetivos de los diferentes movimientos y programas de vanguardia. En pocas palabras, de una forma u otra, aparecía siempre el fantasma de los centros dominantes, frente a los cuales debíamos defender nuestra identidad cultural.<sup>34</sup>*

Ahora aparecen muchos centros, permitiendo reivindicar los valores de lo local en un contexto de creciente globalización, donde las preguntas esenciales deben de ser enfrentadas por todos. Aquella historia unitaria de occidente, basada en el eurocentrismo, que sólo reconocía esos valores, que repetían los suyos, entraba en cuestionamiento, encontrándonos en una situación poshistórica, posmodernista. Toda la historia del pasado se concibe como un archivo disponible para cualquier interpretación y apropiación, sin dejar tampoco de ser fundamentales los procesos de investigación y análisis conceptual. Todo lo anterior se percibe en la bienal de Medellín, y aunque su proceso se va manifestando paulatinamente, existe aquí un momento de inflexión en el proceso del arte en Colombia.

En Colombia, la década de los ochenta, es la época del auge de las mafias, del cartel de Medellín y de su líder Pablo Escobar, de los sicarios y la descomposición social y política, donde la beligerancia de las guerrillas y de las fuerzas oscuras del Estado generaron una feroz confrontación civil de magnitudes dantescas.

El narcotráfico, y más exactamente la narcoeconomía, condicionó desde múltiples dimensiones, la actividad cultural en aquel momento. Desde el punto de vista histórico cultural, es preciso señalar que los narcotraficantes se interesaron masivamente por el arte; tenían más que ver con el hecho artístico que otras fuerzas económicas que les precedieron en el auge de su economía. En otros momentos del pasado, los grupos de poder económico se han acercado al arte, sobre todo a la plástica, para afianzar

34. FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo. *Arte en Colombia 1981-2006*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2007. Págs. 12 y 13.

su nuevo estatus y el poder que el dinero les ofrece. Este volcamiento del capital del narcotráfico sobre la producción plástica coincidió con el ingreso del país a la sociedad de consumo. El dinero excesivo permitió comprar cuanta obra de arte se deseara, ya ni siquiera buscando el valor subjetivo y la valoración significativa de esta, sino para ser adquirida, poseída, o sea, consumida. Dicho fenómeno estuvo unido a la idea fuertemente asumida en Colombia de que el arte es una cosa lujosa que da prestigio y que por lo tanto sirve para aparentar.

El arte, así, queda comprometido con el narcotráfico. Los gustos del narco influyeron en el desarrollo artístico, complicando el proceso de renovada experimentación y compromiso social, inédito en el país, que se acababa de gestar. En esta demanda artística, muchos artistas retomaron formas como el paisajismo, el retrato y la escultura realista, regresando a un terreno tradicional del arte, la pintura y la escultura decorativa, que interesaban a los nuevos mecenas y, por tanto, a marchantes y galerías. El historiador Carlos Fernández constata este hecho clave, describiéndolo brevemente del siguiente modo:

*Es cierto que inicialmente la posmodernidad revaluó el carácter objetual de la obra de arte, es decir, la existencia de la pintura y la escultura; pero en todo el mundo, ello se vio acompañado de un amplio desarrollo de obras no objetuales, como performances, ambientaciones, instalaciones, videos, etc. En nuestro medio, este tipo de trabajos fue poco numeroso hasta finales de los años ochenta, para aparecer luego con fuerza inusitada. En otras palabras, los gustos del narcotráfico hicieron que un gran número de artistas renunciaran a las perspectivas de la posmodernidad y regresaran a los terrenos de la pintura tradicional y decorativa que interesaba a los nuevos coleccionistas.<sup>35</sup>*

El narco influyó en el espacio estético y se constituyó en elemento decisivo del proceso artístico en el país en aquella época. El mercado incontrolado que asaltó la situación artística afectó al sistema comercial del arte. Muchos supuestos artistas fueron sobrevalorados afectando artificialmente a todo el sistema artístico, incrementándose ficticiamente el precio de las obras de arte de manera desorbitada y poniendo en tela de juicio el valor de las piezas de arte del mercado mismo, con un trasfondo falto de ética, que ponía en evidencia la degradación del sistema artístico mismo y el desmesurado crecimiento de la burbuja artística fomentada por los mercaderes de arte.

35. FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo. Op. Cit. Pág. 37.



Fig. 69. *Musa paradisiaca*, José Alejandro Restrepo. 1996.

Esta obra surge de un grabado hallado en el libro “Viaje a la Nueva Granada” de Charles Saffray del siglo XIX llamado “Musa paradisiaca”, donde aparece la imagen de una mulata acostada al lado de una palma de plátano. El título de esta imagen se refiere al nombre científico del banano. Restrepo escenifica estos conceptos en una instalación con racimos de plátano, espejos y monitores que emiten imágenes sacadas de los noticieros sobre masacres en la zona bananera (Urabá). Aquí surgen una serie de asociaciones por parte del artista sobre botánica-política, banano-violencia, imagen-historia, riqueza-conflicto, en un camino de ida y vuelta entre los hechos históricos y las distintas versiones sobre los acontecimientos violentos entre paramilitares, guerrilla y población civil, entregando una suerte de versión paralela a la versión oficial emitida por los medios.



Fig. 70. **Atrabiliarios** (instalacion), Doris Salcedo, 1991 - 1992.

Al final, la guerra frontal del Estado apoyada por Estados Unidos, contra el narco y viceversa, acabó por desarticular todo el tinglado, dejando tras de sí un reguero de sangre, muertes, atentados y violencia, haciendo desaparecer toda una serie de clientes y donde los artistas fueron, desde el punto de vista cultural, los más perjudicados al quedar atrapados en los altos precios y sin compradores. Así se propició una situación desastrosa, porque el arte quedó fuera de las posibilidades económicas de la clase media, que siempre tuvo un valor importante en el desarrollo económico y este quedó reducido a las grandes élites adineradas, perdiendo todos: artistas, galeristas, coleccionistas, museos y, desde luego, el público.

Sin embargo, esto supuso realmente una prueba de resistencia en una década donde se pensaba que no habría salida y la desilusión y la desesperanza eran los sentimientos cotidianos que se respiraban; aún así, la reflexión artística y los proyectos de ciertos artistas, mantendrían en los noventa un dinamismo y un enfoque reforzado por los acontecimientos y sucesos de los ochenta. Tampoco podemos olvidar la significación e importancia del Premio Nobel de Literatura concedido en 1982 a Gabriel García Márquez, que se convierte en cierta manera en una afirmación internacional de la cultura nacional.

Esta contextualización buscó ubicar el panorama cultural, social y político acaecido entre mediados del siglo hasta 1990 en Colombia. Esta revisión indagó en situar las genealogías sociales y culturales además de presentar el trabajo de algunos artistas, colectivos y eventos artísticos que influyen y determinan los procesos de las prácticas contextuales y comunitarias que empiezan a realizarse más ampliamente hacia 1995 con la Bienal de Venecia de Bogotá como analizaremos en el tercer apartado de éste capítulo.

Se nos manifiesta un estado del arte en una sociedad atravesada por una convulsa situación de confrontación civil, donde los artistas y la actividad cultural se vieron afectadas por estos hechos. La fuerte presencia social y política presentes en las prácticas artísticas en la década de los setenta sobre todo en el trabajo llevado a cabo por El Sindicato y el Taller 4 Rojo atrae cada vez más a investigadores y artistas, interesados no solo en el valor histórico de estos documentos, sino también en la estrecha relación con el arte actual que presentan.

Aun así habría que esperar hasta los noventa para que se conformaran artistas y colectivos que, aunque con intereses diversos, sentaron las bases para la ampliación de dinámicas estéticas que empiezan a trabajar en sentidos claros relacionados con las prácticas artísticas de contexto y comunitarias.

## De Gaviria a Santos

Las fechas señaladas de esta investigación, 1991-2012, están relacionadas a dos situaciones políticas de gran relevancia para el país y en donde los proyectos de análisis sobre las prácticas artísticas comunitarias y de contexto están inmersos. Años significativos desde el punto de vista social y político, que como bien mencionamos en la introducción, están referidas a la reforma de la Constitución colombiana y el inicio de los diálogos de paz con la guerrilla de las FARC respectivamente.

En este sentido, es importante comprender qué significó para el país la nueva Constitución de 1991, el papel que jugaron los gobiernos de cada uno de los ex-Presidentes, hechos que permiten ubicar una contemporaneidad desde las vicisitudes políticas y sociales más relevantes para entender dos fenómenos que están relacionados directamente con los proyectos de esta investigación, la situación de los movimientos sociales y el fenómeno del desplazamiento político en el país y que, como veremos posteriormente, son hechos que enmarcan situaciones determinantes que tienen una estrecha relación con los proyectos de investigación y marcaron en algunos aspectos la decisión de iniciar los diálogos de paz con la guerrilla de las FARC a más de cincuenta años de confrontación civil.

Se trazará un recorrido por los hechos relevantes sociales, económicos y políticos para ubicar al lector en la situación del país en estas décadas. A modo de introducción, traigo a colación un breve párrafo del escritor y poeta William Ospina que nos puede ubicar en ciertos antecedentes históricos y sociales, para ubicar lo que significó la reforma constitucional:

*Lo que llamamos en Colombia República Conservadora. Corresponde a la Constitución Centralista de 1886 y tuvo comienzo con el gobierno de la Regeneración, que sometió al país a una alianza entre los terratenientes y el clero, prohibió la lectura libre durante buena parte del siglo, educó al país en el racismo, la intolerancia con las ideas distintas, la mezquindad como estilo de vida y el irrespeto por los derechos de los ciudadanos. En el país más mestizo del continente, donde las uniones se daban de hecho entre gentes de todas las razas, no hubo más perseguido que el amor libre y nada más discriminado que las uniones no bendecidas por la Iglesia, que eran seguramente la mayoría. ¿Cómo puede quererse a sí mismo un país que crece en el odio por*

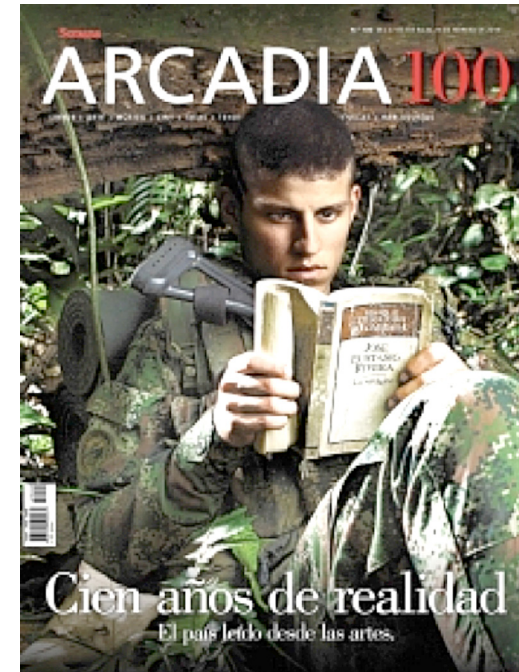


Fig. 71. Fotografía de Juan Carlos Sierra, en ella aparece el soldado Julián David Martínez Flores, de la segunda Brigada de Selva, en San José del Guaviare. Portada de la Revista Arcadia N°100, 2014. El libro que aparece leyendo el soldado es La Vorágine de José Eustacio Rivera cuya primer párrafo empieza de la siguiente manera: “Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia”





Fig. 72. **Mujeres víctimas.** Jesús Abad Colorado. 2002.  
El 10,62% de la población del país es afrocolombiana.



Fig. 73. **De cara a Colombia.** Jesús Abad Colorado. 2002.  
El 3,5% de la población es indígena.

*los indios y los negros, que son el origen irrenunciable de la mayoría de la población? Esta es la más grave culpa de la Iglesia católica y de sus viejos prelados, y está es la raíz de todos los males de Colombia. Es el estigma que la Iglesia, aliada de mil maneras con el poder político e incluso con el poder militar. Pero también es grande la responsabilidad de la Iglesia en la persecución y satanización del pensamiento liberal... La élite que heredó la república y la dominó durante siglos fue la encargada de perpetuar el discurso colonial. La república no era el nombre de un proyecto nacional coherente sino el nombre de un conjunto de negocios particulares, de proyectos de casta y de iniciativas de los poderosos, y el papel de la comunidad era someterse a sus prioridades. El poder del discurso colonial había calado hasta los tuétanos, y fue por eso que todo lo que salía de las manos y el espíritu del pueblo, la música original de las comunidades, el teatro, las danzas, las artesanías, las narrativas regionales, todo lo que hiciera algún reconocimiento a la iniciativa popular era descalificado inmediatamente por las cribas de la aristocracia.*<sup>36</sup>

Igualmente, el jurista Hernando Valencia Villa, al referirse a la historia desde el punto de vista constitucional, subraya:

*(...) se confirma la inveterada costumbre colombiana de reducir los problemas públicos a meras deficiencias jurídicas, de manera que la modificación o sustitución de una o más normas constitucionales formalmente relacionadas con la materia se presenta como la solución efectiva del conflicto o desarreglo de que se trate, aun cuando la fementida solución no implique, como sucede casi siempre entre nosotros, intervención práctica alguna en la situación, relación o institución que sirve de pretexto a la reforma. Porque, como se comprueba de modo fehaciente en la historia política nacional, el propósito del reformismo constitucional no es el cambio sino su simbología, no es la modernización sino su retórica, no es la democracia sino su simulación ideológica.*<sup>37</sup>

A través de un proceso social y cultural muy largo y de una coyuntura política en los que tienen que ver varios aspectos sociales, económicos y sobre todo políticos, conducen a la transformación del marco legal y constitucional del país, recogiendo necesidades y preocupaciones que se venían debatiendo desde hacía mucho tiempo. La antigua constitución data de 1886; ésta en sus aspectos fundamentales, señalaba que «la nación colombiana se reconstituye en forma de república unitaria»

36. OSPINA, William. *Pa que se acabe la vaina*. Bogotá: Ed. Planeta, 2013. Pág. 25.

37. VALENCIA VILLA, Hernando. *Cartas de Batalla*. Bogotá: Ed. Panamericana, Año: 2010. Pág. 16.



y que «La soberanía reside esencial y exclusivamente en la nación, y de ella emanan los poderes públicos, que se ejercerán en los términos que esta Constitución establece». Esto indica que no había un reconocimiento, en aquella época, de la diversidad cultural tan amplia en que se constituye Colombia y que la nación abarcaba una unidad que se solicitaba, por aquella época, por razones políticas y estructurales.

Como se menciona anteriormente acerca de lo que decía el escritor y poeta William Ospina; se establecía que la religión católica, apostólica y romana es la de Colombia, siendo reconocida por los poderes públicos como orden esencial, y se obligaba a hacerla respetar y cumplir; la influencia de la religión se extendió a la educación, siendo parte del proyecto educativo y pedagógico no solo con la revisión de los textos de enseñanza, sino también, con la creación de un amplio espacio educativo que incluyó escuelas, colegios y universidades. El dogma católico fue fuertemente respaldado por el sistema administrativo en todos los órdenes, esta larguísima influencia del esquema ideológico en la constitución cultural del país estuvo vigente a pesar de las modificaciones que sufrió la Carta Magna, siendo una de las más antiguas de Hispanoamérica y del mundo, hasta su transformación en 1991.

Lográndose un apoyo popular muy amplio y con la iniciativa estudiantil de agregar una papeleta más en las votaciones nacionales legislativas de 1990 para indicar si se estaba de acuerdo en la reforma de una nueva Constitución, los resultados fueron inapelables, y la participación electoral aplastante, dando paso, al menos de alguna manera, a terminar con la larga y estática visión de una cultura nacional.

La constitución de 1991 ofreció nuevos aspectos a una realidad más cercana y actualizada. Así, el artículo primero de la nueva Constitución afirma que: «Colombia es un estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, democrática, participativa y pluralista, fundada en el respeto de la dignidad humana, en el trabajo y la solidaridad de las personas que la integran». A finales de 1990 se realizó la consulta mencionada y simultáneamente la elección de los miembros de la Asamblea Nacional Constituyente.<sup>38</sup>

38. El texto del voto afirmativo decía: "Si convoco, una Asamblea Constitucional que sesionará entre el 5 de febrero y el 4 de julio de 1991, la cual estará regulada por lo establecido en el Acuerdo Político sobre la Asamblea Constitucional incorporado al Decreto 1926 de agosto 24 de 1990. Su competencia estará limitada a lo previsto en dicho Acuerdo. Voto por la siguiente lista de candidatos para integrar la Asamblea Constitucional...".

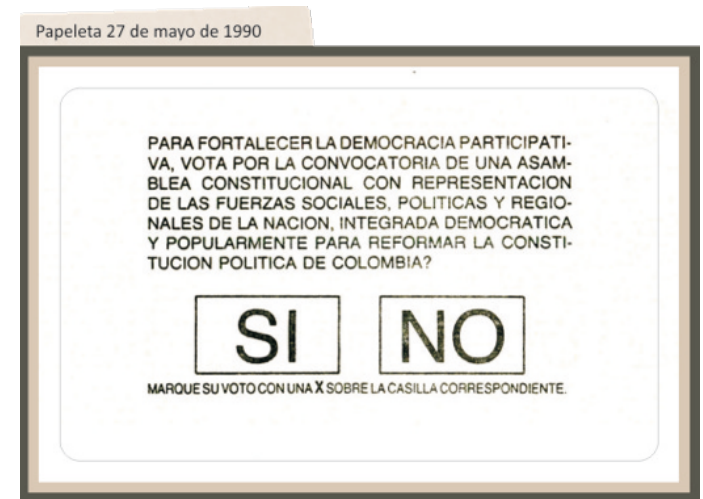


Fig. 74. El 27 de mayo de 1990 se consultó oficialmente sobre la convocatoria a una Asamblea Constituyente. Los colombianos recibieron esta papeleta.

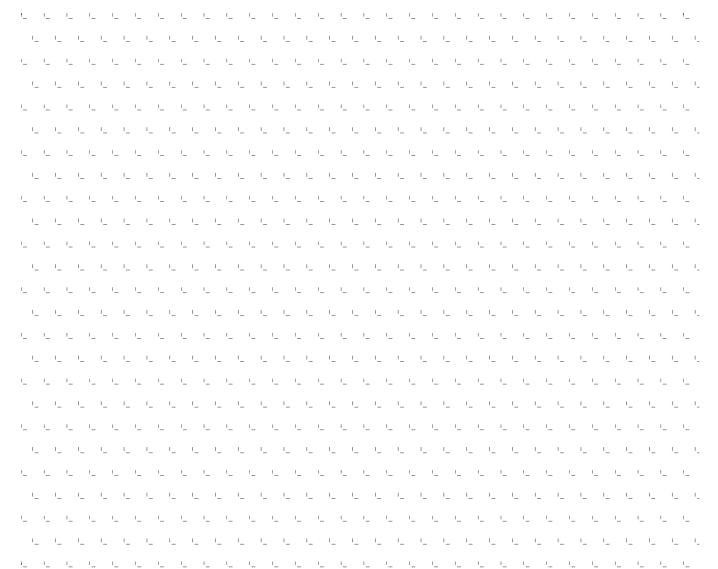




Fig. 75. Marcha en el Valle por la reforma de una constituyente inclusiva.

Además de los partidos tradicionales, liberal, que obtuvieron la mayoría, el partido conservador y otras fuerzas políticas de diversa índole logran incluir sus delegatarios, incluso los movimientos guerrilleros desmovilizados. Es así como en la Asamblea Nacional Constituyente alcanzaron a tener representación minorías que tradicionalmente habían tenido una escasa o nula participación: los indígenas, las mujeres, los grupos religiosos diversos al catolicismo, entre otros.

De la misma manera, el proceso que conduce a la Constitución de 1991 se da y es coherente por las transformaciones que se suscitaban en el país y en el mundo, permitiendo, no sin dificultades, hacer una renovación de los planteamientos fundamentales que guiarán y rigieran las ideas y los proyectos de la nación. Coherentemente los deseos, las luchas y la situación tan compleja permitieron que se hablara y se generará la posibilidad de transformar la Carta Magna. De esta transformación hace eco Carlos Fernández Uribe, en el siguiente párrafo, al tiempo que destaca su función promocional de aspectos sociopolíticos anteriormente restringidos o vetados:

*Tras el fracaso de múltiples intentos de reforma constitucional, que chocan con impedimentos de todo tipo, finalmente se impone la valoración de una experiencia concreta y vital: frente a la prepotencia de la alta política, la fuerza de un proyecto que hacen operativas las nociones de resistencia, interculturalidad, micro política.<sup>39</sup>*

Tres problemas centrales existían en Colombia en el momento en que sale a la luz pública la nueva Carta: una, el crecimiento del narcotráfico con los males que le eran ajenos como un aumento de la violencia y de la corrupción; dos, la crisis política, derivada por una parte de un régimen político restrictivo propiciado desde el Frente Nacional<sup>40</sup>, expresado en precarias o casi nulas posibilidades de participación política de otras fuerzas distintas a las del bipartidismo, derivada de una gran deslegitimación de la política tradicional en tanto no representaba los intereses del conglomerado

39. FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo. *Arte en Colombia 1981-2006*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2007. Pág. 59.

40. El llamado Frente Nacional consistió en un remedio convenido y llevado al plebiscito de 1957 por los dos partidos tradicionales, liberalismo y conservatismo, para poner fin a la violencia política de mediados del siglo XX, se acordó que la presidencia se turnaría durante 16 años entre los dos partidos y que todos los cargos públicos se repartirían equitativamente. No obstante que hacia finales de la década del ochenta ya había expirado el Frente Nacional sus rezagos persistían (y aún persisten) en la política colombiana. En: "Antecedentes y contexto del surgimiento de la constitución de 1991". Disponible en: <http://docencia.udea.edu.co/derecho/constitución/antecedentes.html>. (Consultado 16-05-2014).

social y finalmente; una intensificación del conflicto armado colombiano entre guerrillas de un lado y del otro Estado y grupos paramilitares, que empezaban a obtener gran fuerza.<sup>41</sup>

El recrudecimiento de la violencia política durante la década del ochenta había propiciado la violación y limitación de los Derechos Humanos por parte de los grupos alzados en armas con su accionar y desde el propio Estado con la aplicación de las llamadas prácticas de la guerra sucia y las medidas legales tomadas a partir de la figura del estado de sitio, que como recurso supuestamente excepcional para restablecer el orden público turbado, fue la regla general en Colombia durante gran parte del siglo XX.

Al señalar la complicada coyuntura vivida no puede pasarse por alto que el mundo entero y en aquellos momentos, en especial Latinoamérica se estaba inscribiendo en un nuevo modelo económico, que requería de variadas modificaciones expresadas fundamentalmente en la apertura económica y la detración del papel del Estado.

Esa amplia participación de diversos sectores se tradujo finalmente en una Constitución con muchas normas, que se caracterizó en especial por consagrar una gran lista de derechos, amplios mecanismos de protección de los mismos y mecanismos de participación. Dados los intereses diferentes e incluso contrapuestos de quienes la crearon presenta dificultades para una interpretación unívoca y coherente, pese a la presencia en ella de principios y valores que debieron servir como hilo conductor y como marco de análisis.

## Los Gobiernos a partir de la nueva Constitución

Luis Carlos Galán Sarmiento, quien había pertenecido al Partido Liberal, crea el Movimiento Galanista; en 1989 es asesinado por el narcotraficante Pablo Escobar; es así como Cesar Gaviria fue nombrado por el galanismo para remplazarle y gana las elecciones presidenciales de ese año, antes de posesionarse realiza un acuerdo político con el partido conservador y con el M-19 ya desmovilizado, tendiente a determinar las condiciones de la convocatoria a la asamblea nacional constituyente.

41. Sin embargo, poco tiempo antes de la convocatoria a la Asamblea Nacional Constituyente ya se había obtenido la reinserción a la vida civil de varios grupos guerrilleros, lo cual propiciaba la reforma política. "Antecedentes y contexto del surgimiento de la constitución de 1991". Op. cit. Nota 5.



Fig. 76. El Atentado al edificio del Departamento Administrativo de Seguridad DAS, fue uno de los ataques terroristas que sufrió Colombia a finales de la década de los 80's debido al fenómeno del narcoterrorismo. 6 de diciembre de 1989. El ataque terrorista dejó 62 personas muertas, 112 heridas y 700 lesionadas. Más de 1.500 locales comerciales y residencias en dos kilómetros a la redonda fueron afectados por la explosión. Portada del diario El Colombiano, 7 de diciembre de 1989.



Fig. 77. Colombianos y bogotanos desahogaron el dolor y la rabia en una manifestación pacífica de más de un millón de personas. Se pensó que era el cierre de un ciclo de violencia que daría inicio a la reconciliación. 1989.



Fig. 78. César Gaviria. Presidente, 1990- 1994.

Gaviria continuó y profundizó las políticas que había aplicado su antecesor el expresidente Virgilio Barco Vargas<sup>42</sup>. Logró la reincorporación de grupos guerrilleros a la vida civil (el Ejército Popular de Liberación, el Partido Revolucionario de los Trabajadores y la Corriente de Renovación Socialista, una disidencia del ELN), fomentó medidas de libre comercio, como la reducción de los aranceles y la apertura a la inversión extranjera, y la liberalización de la economía, al reducir la presencia del Estado como prestador de servicios y como regulador de mercados.

Al finalizar su mandato en 1994, Gaviria fue elegido nuevo secretario general de la Organización de Estados Americanos (OEA). Esta victoria, histórica por la oportunidad de que un colombiano dirigiera una organización internacional, también fue criticada porque se dijo que Gaviria y su Canciller, Noemí Sanín, habían utilizado los recursos del Estado para hacerle campaña y obtener una victoria personal.

En la OEA, Gaviria se preocupó especialmente por fomentar la Carta Democrática, un instrumento que buscaba asegurar que todos los países del continente tuvieran regímenes democráticos. Gaviria fue reelegido para en la OEA en 1999.

## Gaviria y la apertura económica

Parte de los deseos de paz de la élite colombiana se centraban en expandir la economía colombiana hacia el exterior y dejar atrás el ostracismo que le había impuesto la Comisión Económica para América

42. Los primeros meses de su gobierno fueron violentos, ya que tuvieron lugar numerosos asesinatos de líderes y miembros de la Unión Patriótica (UP). A ello se sumaron numerosos atentados guerrilleros y el terrorismo vinculado con el narcotráfico, asunto éste que constituyó, precisamente, el mayor problema durante su gestión. Para combatirlo, el gobierno combinó la inversión estatal para mejorar las condiciones de los sectores socialmente deprimidos con el fortalecimiento de las Fuerzas Militares. El gobierno de Barco impulsó el Plan Nacional de Rehabilitación, el Plan de Lucha contra la Pobreza y las reformas políticas y judiciales que culminarían en el gobierno de su sucesor, Cesar Gaviria. El presidente Barco también mantuvo una política de confrontación total con el narcotráfico, y pretendió que la lucha contra los traficantes fuera asumida tanto por los países productores como por los consumidores, que suministraban los químicos para el procesamiento de las drogas, lavaban los dólares procedentes de su comercio y proveían de armas a los traficantes. A finales de su gobierno, las gestiones de pacificación permitieron llegar a un acuerdo con el Movimiento 19 de Abril, M-19, mediante el cual el grupo guerrillero se desmovilizó e inició su participación en la vida política institucional, bajo la denominación de Alianza Democrática M-19. Estos esfuerzos se vieron amenazados a raíz del asesinato de tres candidatos presidenciales, Carlos Pizarro, máximo líder del M-19, Bernardo Jaramillo Ossa, jefe de filas de la Unión Patriótica, y del liberal Luis Carlos Galán. Disponible en: [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/barco\\_virgilio.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/barco_virgilio.htm) (Consultado 16-05-2014).



Latina y el Caribe (CEPAL) con la sustitución de importaciones con el propósito de cancelar su deuda externa.

Al llegar a la presidencia de la república, César Gaviria tomó la bandera del aperturismo económico mientras que se discutían las diferentes reformas que iba a abordar el Estado Colombiano para su modernización política y social. Sin embargo, con la Constitución de 1991 se reorganizaron las ramas del poder público y el manejo de la economía, sin lograr los efectos y soluciones esperados, porque las fuerzas armadas no fueron reestructuradas y el manejo y control de la riqueza siguió concentrándose en pocas manos, en detrimento de la mayoría de la población.

Así, durante su primer año de mandato, César Gaviria lograba sentar en una asamblea constituyente a gran parte de la izquierda colombiana y a las élites que gobernaban el país desde el siglo XIX, consigue expedir la nueva constitución y comienza a adelantar las reformas económicas para las cuales había sido elegido. Entre las reformas más controvertidas de su mandato se encuentran: la privatización de la salud, la privatización del sistema de pensiones y la privatización de empresas estatales fundamentales dentro de los servicios sociales. Asimismo, adelantó reformas arancelarias para que los productos norteamericanos y europeos entraran con más facilidad al país, bajando los aranceles y favoreciendo la inversión de las empresas multinacionales.

La apertura económica, sí dio un gran impulso al país, pero lo dejó sumido en una gran crisis social. Debido al modelo económico implantado, el empleo comenzó a disminuir y la poca asistencia social que tenía el Estado también fue desmantelada. Una crisis social en toda regla.

Por otro lado, su mandato está marcado por la persecución implacable al cartel de Medellín, cuya cabeza era Pablo Escobar Gaviria. “El Patrón” había atentado sistemáticamente contra el Estado desde mediados de los años 80 y era buscado en EEUU por narcotráfico. Durante el mandato de Gaviria, Escobar fue metido en la cárcel y luego muerto por las fuerzas policiales. Una guerra que costó miles de vidas, sobre todo en la zona de Antioquia.

La lucha de Gaviria contra el cartel de Medellín, había dado al cartel de Cali una mayor relevancia en el panorama nacional y en el negocio del narcotráfico. Al no tener un competidor por el desmantelamiento del cartel de Medellín; dicho cartel se alzó como el mayor exportador de cocaína y su influencia ganó terreno en lo económico y político.

Las cifras de víctimas del conflicto armado en Colombia aumentaron, en comparación con los años anteriores al periodo del presidente Gaviria. El sicariato, las autodefensas y el paramilitarismo se

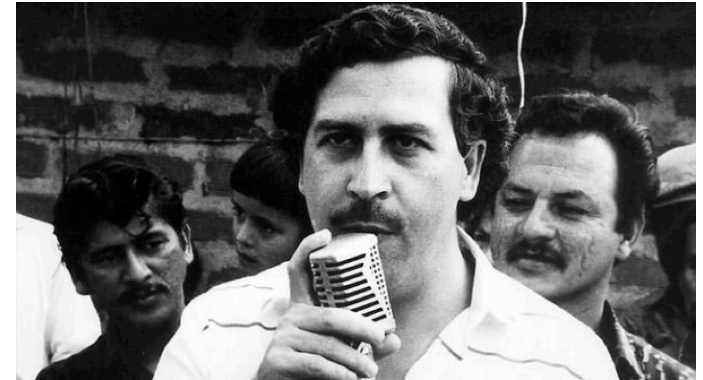


Fig. 79. Pablo Escobar, narcotraficante colombiano, fundador y líder del Cartel de Medellín, con el que llegó a ser el hombre más poderoso de la mafia colombiana y uno de los personajes más ricos de su época. En medio de la sangrienta guerra que enfrentó contra el Estado desde 1984, su organización fue la responsable de innumerables actos de terrorismo, entre ellos, la colocación de más de 250 bombas y varias decenas de masacres que dejaron un saldo de 1142 civiles muertos, sin contar las miles de víctimas colaterales fruto del fuego cruzado con las autoridades en Antioquia y Medellín. Fue responsable del asesinato de 657 policías entre 1989 y 1993, y de un feroz enfrentamiento con el Cartel de Cali y los paramilitares. Con el comercio de cocaína amasó la fortuna más grande del país y una de las más grandes del mundo. Fue asesinado el 2 de diciembre de 1993, después de una intensa persecución en el que colaboraron distintas fuerzas militares nacionales e internacionales.



Fig. 80. Ernesto Samper. Presidente, 1994-1998.  
Revista Cromos, No. 4000, septiembre 26 de 1994.

desarrollaron para contrarrestar la avanzada de las guerrillas, algunas, alimentadas por mafias del narcotráfico que venían haciendo alianzas desde mediados de los años 80.

## Samper y la irrupción del cartel de Cali en la política nacional

Venciendo en las elecciones de junio del año siguiente al representante del Partido Social Conservador Andrés Pastrana. Éste le acusó inmediatamente, dos días más tarde de conocerse los resultados electorales, de haber recibido del cartel narcotraficante de Cali una importante suma de dinero para financiar su campaña electoral. Después de denuncias e investigaciones de la Fiscalía General de la República, se inició el llamado popularmente Proceso 8.000, a causa del cual numerosos parlamentarios y líderes políticos regionales, además de algunos ex ministros hicieron frente a distintas penas. Samper consiguió detener a los cabecillas del cartel de Cali. Tras promover una reforma constitucional, logró que el Congreso la aprobara en 1997.

Ernesto Samper asume la presidencia bajo la promesa de aumentar el gasto social o, como señalan algunos analistas, respetar la constitución de 1991 y que Gaviria decidió no legislar. El propósito de Samper de dar durante su gobierno un enfoque social se cumplió a medias: creó el SISBEN.<sup>43</sup> De esta forma, el Estado Colombiano que amplió a 23 millones el número de colombianos que reciben servicios de salud; la Red Solidaria Social, orientada a proveer apoyos económicos a sectores marginales; la creación del Ministerio de Cultura; la entrega de tierras a las comunidades indígenas y afro colombianas; el programa Plante, para la sustitución de cultivos ilícitos.

Durante su gobierno, se aprobaron los protocolos I y II de la Convención de Ginebra, relacionados con el respeto a los Derechos Humanos en medio del conflicto armado. Su gobierno se caracterizó por un avance muy significativo en la reducción de los índices de pobreza y miseria en el país, Colombia ascendió varios escalones en la calidad de vida de los ciudadanos. Ernesto Samper llega a la presidencia cargado de polémica. Su ministro de defensa y jefe de campaña, Fernando Botero Zea, recibe dinero del cartel de la ciudad de Cali durante la segunda vuelta de la campaña presidencial.

43. La Sigla SISBEN significa, Sistema de Potenciales Beneficiarios para programas sociales. El mecanismo para identificar los potenciales beneficiarios, es mediante la encuesta SISBEN, la cual muestra de forma real y clara, la población vulnerable. De esta forma, el Estado Colombiano define el nivel socioeconómico en el que se encuentra la persona o el núcleo familiar, otorgando y garantizando los derechos de cada individuo.

El país se sume en una grave crisis política. El denominado proceso -ocho mil- pone en la mira de los EE.UU. las políticas desarrolladas por el presidente Samper durante su periodo de gobierno, de hecho, el gobierno norteamericano le retira el visado para entrar en su territorio durante ese periodo y suspende a Colombia en la certificación sobre su política antidrogas, una certificación que permite la entrada de productos colombianos a EE.UU. con bajos aranceles.

El escándalo pone en duda la legitimidad del gobierno de Samper y el desarrollo de las políticas del Partido liberal, al que pertenece. El descontento social es aprovechado por el Partido Conservador para hacer una férrea oposición a las políticas desarrolladas por el gobierno, sobre todo, en lo económico.

La guerrilla, por su parte, aumentó su pie de fuerza y los ataques constantes a las grandes ciudades también pusieron en duda el modelo de seguridad adelantado por Ernesto Samper. A su vez, los paramilitares entraron con más virulencia a combatir a la guerrilla, lo que provocó una escalada militar y una degeneración del conflicto que desembocó en una crisis humanitaria.

En este periodo, la guerrilla de las FARC, da un salto cualitativo al constituir cuerpos de ejército y con miles de hombres causando derrotas significativas a las FF.AA., capturaron a cientos de militares, llevando la iniciativa en la confrontación y avanzar en el control de grandes territorios.

Entonces, Colombia, en medio de una crisis política y militar, ante la promesa de una paz anhelada por su sociedad durante años, decide elegir a Andrés Pastrana Arango como su presidente para el siguiente periodo.

## Pastrana y el diálogo de paz en el El Caguán<sup>44</sup>

Su programa de gobierno prometió no sólo alcanzar la paz, llegando, «si fuera necesario, a sentarse a negociar en persona con los líderes de la guerrilla», sino también decididas acciones contra la corrupción política y la aplicación de las reformas necesarias para afianzar la economía y combatir el narcotráfico. En este último ámbito destacó la puesta en marcha de un amplio proyecto para la

44. San Vicente del Caguan es un municipio localizado en el Departamento del Caquetá, a 151 Km al nororiente de Florencia, la capital departamental. Es la segunda ciudad más importante del departamento, en toda la región de la Amazonia Colombiana.



Fig. 81. Masacre de Mapiripán es el nombre con que se conocen los hechos ocurridos entre el 15 y el 20 de julio de 1997, en el municipio Mapiripán del departamento del Meta, al este de Colombia, que costó la vida al menos a 49 habitantes y cientos de personas más salieron de la población desplazados. Llevado a cabo por grupos paramilitares provenientes de diferentes partes del país y en coordinación con el Ejército Nacional. La Corte Interamericana de Derechos Humanos condenó al Estado Colombiano como responsable por la masacre, al determinar que servidores estatales y particulares coordinaron las acciones que producirían el lamentable suceso.

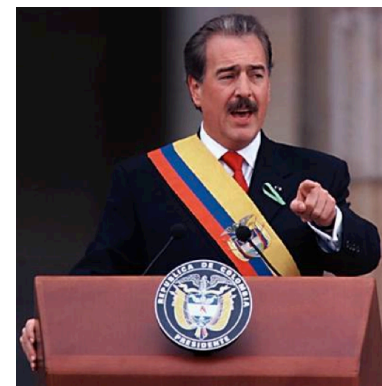


Fig. 82. Andrés Pastrana. Presidente 1998-2002.

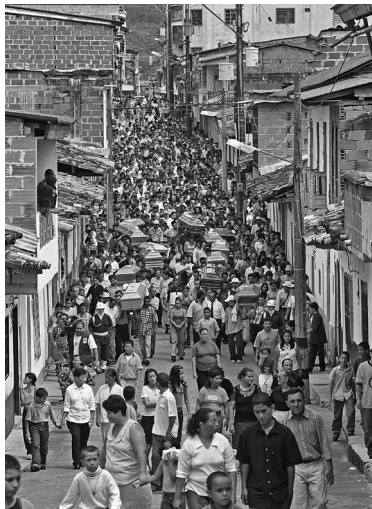
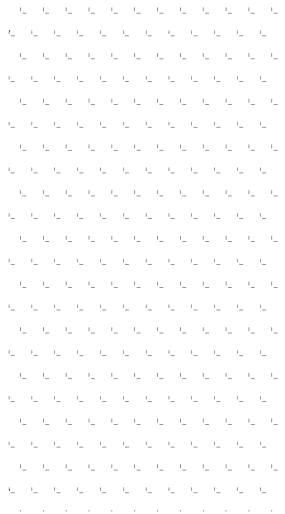


Fig. 83. Después de la masacre perpetrada por los paramilitares en la vereda la Holanda, en 1998, la población sancarlitana rindió homenaje a las víctimas en un sepelio colectivo por las calles del pueblo. Fotografía: Jesús Abad Colorado.

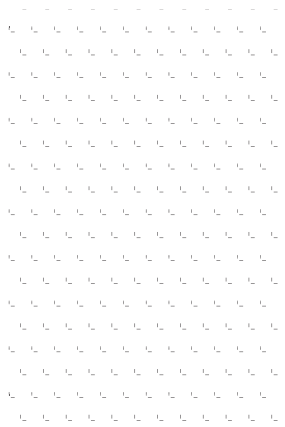


Fig. 84. San Vicente del Caguán, Caquetá. Jesús Abad Colorado. 2000.

recuperación de las zonas dedicadas al cultivo de coca y amapola que contó con el apoyo de Estados Unidos.

El proceso de diálogo del Caguán, desarrollado entre el estado colombiano y la guerrilla de las FARC, fue una promesa electoral, y efectivamente en 1997 logra entrevistarse con el máximo comandante de las FARC, Manuel Marulanda Vélez, en este encuentro deciden crear una mesa de negociación si Pastrana llegaba a la presidencia de la República.

En ese momento, Colombia tampoco evidenciaba síntomas que permitieran considerar a corto o mediano plazo una solución a la crítica situación por la que atravesaba. Esta etapa se caracterizó por el sistemático deterioro de la convivencia ciudadana, era inminente que aún persistía un ascenso en la violación de los Derechos Humanos y el fenómeno del narcotráfico; la consolidación de los grupos paramilitares, el fortalecimiento de la insurgencia, la debilidad y pérdida de legitimidad del Estado y sus Fuerzas Armadas, la corrupción, los altos grados de impunidad, el desplazamiento interno y la búsqueda de refugio en otros países de cientos de personas.<sup>45</sup>

La exclusión social y la represión contra los gérmenes de organización política, mantenían la histórica negativa de la élite tradicional para democratizar el país. En oposición a esta concepción, los sectores más desfavorecidos, representados en diversas formas organizativas, mantenían un extendido consenso para obtener la aplicación y cumplimiento de los derechos civiles, políticos, económicos, sociales y culturales.

En los últimos años, los grupos paramilitares lograron consolidarse en formaciones numerosas, ligadas a intereses del narcotráfico, económicos y territoriales; su actividad provocó el éxodo y el miedo en la población, siendo éste objeto de amenazas, asesinatos selectivos y masacres indiscriminadas. Los paramilitares comenzaron a combatir a la insurgencia y actuaron con el implícito respaldo de oficiales del alto mando de las fuerzas armadas.

Es inocultable, que todos los actores del conflicto armado violaron los Derechos Humanos y el Derecho Internacional Humanitario, por ello, las Organizaciones no Gubernamentales, presionaron para que se estableciera en Colombia la Oficina Permanente del Alto Comisionado de Naciones Unidas, quien

45. Según cifras de la subdirección de asuntos migratorios del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), de enero a junio del 2001 salieron 655.670 personas, de las cuales muchas no vuelven. (El DAS calculó que de enero a junio de 1999 uno de cada cinco colombianos que salió, al final del periodo, no había regresado). BELTRAND CORBACHO, Diego. "Éxodo colombiano". Bogotá: Revista Semana, septiembre 9 de 2001. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/exodo-colombiano/48540-3> (Consultado el 18-05-2014).



manifestó con preocupación la grave, ascendente y degradante situación de la población civil. Para ese entonces, La Alta Comisionada, Sra. Almudena Mazarrasa, manifestó en marzo de 1998 ante la Comisión de Paz:

*El deterioro progresivo de los Derechos Humanos, arroja unos resultados catastróficos: 30.000 muertes violentas cada año, de las cuales 3.439 fueron consecuencia de la violencia sociopolítica; de estos últimos hechos violentos se estima que el 76% de ellos son atribuibles a los grupos paramilitares, el 18.6% a la guerrilla y el 4.4% a la fuerza pública.<sup>46</sup>*

El Gobierno y parte de la insurgencia manifestaron su intención para lograr una solución política al conflicto social armado, concertando 12 puntos para una eventual negociación. Las intenciones gubernamentales para la consecución de la paz, transitaron por el diálogo con el grupo más numeroso de la insurgencia, conversaciones en las que se trataba de definir qué clase de País y de Estado se podía reestructurar para el futuro.

Algunos analistas sustentaron que a los diálogos con la insurgencia, propiciados por el Presidente Andrés Pastrana, asistía un Estado cuestionado nacional e internacionalmente por la sistemática violación de los Derechos Humanos, un poder judicial inoperante que contribuyó al aumento de la impunidad; un Parlamento corroído por el narcotráfico que legislaba a espaldas del pueblo y unas fuerzas armadas derrotadas tácticamente.

El 7 de enero de 1998, el gobierno de Andrés Pastrana y las FARC inician el diálogo y negociaciones, sobre la base de su fortaleza numérica y militar,<sup>47</sup> que, además de la zona de despeje (aproximadamente 42.000 Km) ejercía control en amplias zonas del territorio nacional.

Paralelamente al diálogo con el Gobierno. El Departamento de Estado de los Estados Unidos de Norteamérica, por intermedio de la Subsecretaría para Asuntos Andinos, venía sosteniendo reuniones formales con representantes de la insurgencia, en la búsqueda de acuerdos sobre temas de interés



Fig. 85. Movilizaciones contra el paramilitarismo. Agencia Prensa Latina. 2004

46. CLAVIJO. GUEVARA, Claudia Elena. PERDOMO. BLANCO, Hernando. "Colombianos en España: Refugiados e Inmigrantes." Madrid: Asociación Comisión Española de Migración ACCEM, 1999. Pág. 6. Disponible en: [www.cooperacioninternacional.com/descargas/clavijo.pdf](http://www.cooperacioninternacional.com/descargas/clavijo.pdf) (Consultado 15-06-2014).

47. El comandante de la FFMM. Freddy Padilla de León comentaba que las Fuerzas Armadas se sentían impotentes frente a las FARC, pues para el año 2002 la guerrilla tenía 26 mil hombres sin sumar su milicia. "A las FARC sólo le quedan 8.000 hombres". Bogotá: Periódico El Espectador, 27 de abril de 2010. Disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/judicial/articulo200312-farc-solo-le-quedan-8000-hombres> (Consultado 12-05-2015).



Fig. 86. Conversaciones de paz. El presidente Andrés Pastrana y el comandante de las FARC Manuel Marulanda Vélez en el Caguán. 1999.

común, como la acción conjunta en la sustitución de cultivos ilícitos en el sur del país. Esta postura del Gobierno Norteamericano, suscitó incomodidad en sectores económicos, parlamentarios y gubernamentales de ambos países.

Era preocupante la militarización de las fronteras, ordenada por los gobiernos de Venezuela, Ecuador, Perú, Brasil y Panamá, y la polémica propuesta de la Delegación Estadounidense ante la Organización de Estados Americanos (OEA), de crear una fuerza militar multinacional que pudiera intervenir en aquellos países del continente donde un gobierno democrático «esté en peligro».

También, las declaraciones del Jefe de la Oficina de la Casa Blanca para política de drogas Barry McCaffrey, que en su reciente gira por estos países advirtió que el presidente Pastrana podía perder el respaldo de los EE.UU. *«La democracia colombiana caerá ante los rebeldes marxistas asociados con el narcotráfico si el presidente Andrés Pastrana comete errores en el frágil proceso de paz. Igualmente, dijo que Washington hará este año “un gran incremento” en los fondos para la policía y el ejército de Colombia, pero pidió una reestructuración de las fuerzas armadas.»*<sup>48</sup>

Igualmente, representantes de otros Gobiernos, (Alemania, España, Costa Rica y México) interesados en la problemática de Colombia, adelantaban gestiones con los diferentes actores armados para que participaran en el diálogo, y así obtener, una etapa de verdaderas definiciones.

A semejanza de lo acontecido en el Gobierno de Belisario Betancur (1982–1986), un grupo representativo de la cúpula militar, respaldado por sectores de los partidos liberal y conservador, industriales, comerciantes y terratenientes, se opusieron a los diálogos de paz y propendían hacia una solución militar, que encuentra respaldo en instancias del Gobierno y el Parlamento de los Estados Unidos de Norteamérica.

En otras palabras, el Departamento de Estado y el Consejo de Seguridad Nacional de EEUU abandonaron la cautela de épocas anteriores y cedieron a los políticos de la administración de

48. Agencia Reuters. “Zar Antidroga de EEUU advierte que la democracia en Colombia está en peligro”. Marzo 1 de 1999. Disponible en: <http://www.caracol.com.co/noticias/judiciales/zar-antidroga-de-eeuu-advierte-que--democracia-en-colombia-esta-en-peligro/19990301/nota/73646.aspx> (Consultado 04-07-2014).

Clinton, temían que los republicanos estuvieran preparando un ataque frontal al gobierno por mostrar «debilidad» en la lucha contra la droga y la guerrilla.<sup>49</sup>

El Congreso denegó facultades extraordinarias al Presidente Andrés Pastrana para reformar el Estado y controlar el manejo de los diálogos de paz, dimitió el Ministro de Defensa, y con él, 17 generales, 30 coroneles y un crecido número de oficiales y suboficiales, a los que no se les aceptó la renuncia. Estos hechos llevaron al poder ejecutivo a reformular la gestión que impulsaba.

Este hecho, lleva a Pastrana a aumentar el pie de fuerza militar en el país a fin de apaciguar los ánimos dentro de los militares y, también, al Departamento de Estado norteamericano, quienes ya preparaban una nueva estrategia para el conflicto colombiano. Además; el cese de la violencia no era posible, pues las dos partes estaban empeñadas en ganar el conflicto militarmente mientras se negociaban las cuestiones políticas en la mesa del Caguán. La violencia era inevitable y la negociación se veía afectada por el aumento de la escalada militar de las dos partes. En definitiva, sin cese al fuego el proceso estaba condenado a su extinción.

Por su parte, las FARC instó al gobierno a negociar una reforma agraria, a replantear la inequidad en la tenencia de la tierra y la reforma de la Fuerzas Armadas. En este último punto, la guerrilla solicita que los miembros de las fuerzas armadas que tengan vínculos con los grupos paramilitares deberían ser expulsados de la institución, así como un cambio en la visión de la oposición que mantienen los militares respecto a la oposición de izquierda, pues, según el comunicado, las Fuerzas Armadas del país siguen considerando a la oposición un enemigo de izquierda.

Las expectativas de desarrollo económico y el mantenimiento del gasto público se fundaron en mayores impuestos, préstamos internacionales y en la política de venta al sector privado (capital internacional), de las empresas comerciales e industriales del Estado, aumentando el costo social y dejando a un lado la inversión social. El inadecuado manejo de la economía de éste y los anteriores gobiernos ha conducido a que desde la década de 1970, la inversión en infraestructura y educación sea mínima y la reducción en los gastos de investigación y desarrollo alcáncense el precario 0,1% del PIB.

49. En visita que realizó McCaffrey a Brasil el 23 de agosto de 1999 dijo: «Debemos reconocer que el problema del tráfico de drogas se extiende más allá de las fronteras colombianas. (...) Colombia no puede enfrentarse a este problema por sí sola.» Dado el contexto en que se hizo esta propuesta, algunos críticos han recordado que Washington dio una explicación parecida cuando el principal enemigo procedente de América latina, o «nuestro patio trasero», como califican actualmente a esta zona los funcionarios estadounidenses, era el comunismo y no el tráfico de drogas. McCaffrey habla como si preparase una cruzada purificadora en el resto del hemisferio, y los que no colaboren no obtendrán el certificado anual de la agencia antidroga. TREBAT, Nick. "El narcotráfico: la nueva excusa de EE.UU. para intervenir en América Latina". Disponible en: <http://www.rebelion.org/hemeroteca/internacional2/trebat.htm> 24 de agosto de 1999. (Consultado 17-07-2014).



Fig. 87. Formación de las FARC en San Vicente del Caguán, durante los diálogos de paz en la administración Pastrana. Foto: León Darío Peláez / SEMANA.



Fig. 88. Andrés Pastrana y guerrilleros de las FARC en San Vicente del Caguán. 1999.





Fig. 89. El 20 de febrero de 2002 un frente de las FARC secuestró un avión de la aerolínea Aires HK 3951 procedente de la ciudad de Neiva y forzó a los pilotos a aterrizar en medio de una carretera, en el municipio de El Hobo. El frente de las FARC liberó a casi todos los pasajeros, llevándose secuestrado al senador Jorge Eduardo Gechem. Después de lo sucedido, el presidente Pastrana pone fin a los diálogos de paz. El gobierno del presidente estadounidense George W. Bush, la Unión Europea, el Grupo de Río y la Organización de Estados Americanos (OEA), apoyaron la decisión del gobierno Pastrana de terminar el proceso de paz.



Fig. 90. Álvaro Uribe Vélez. Presidente 2002-2006. 2006-2010.

Una de las preocupaciones que manifestaban los grupos guerrilleros durante la etapa previa a la negociación fue el posible otorgamiento de estatus político a los grupos paramilitares, y la no concesión de este estatus era una condición necesaria para que el ELN y las FARC llegaran a eventuales acuerdos de paz. Según el mismo Pablo Beltrán, tercer comandante del ELN de la época, en el país existía un temor al hablar del paramilitarismo, no solo en la sociedad y los medios de comunicación, sino también en el mismo congreso.

En febrero de 2002, el presidente de la República, Andrés Pastrana, daba la orden para que las tropas del ejército entraran a sangre y fuego en la zona de distensión pactada con las FARC. El argumento esbozado por el mandatario colombiano fue la negativa de las FARC a dejar las acciones terroristas. Acciones tan controvertidas, como el secuestro de un avión; o la voladura de torres de energía cerca de la capital, y la retención del Senador Jorge Eduardo Gechem quien ese momento ocupaba la Presidencia de la Comisión de Paz.

Según informa la prensa de la época, estos hechos desbordaron la paciencia del mandatario colombiano. «*Ante esto Andrés Pastrana, el hombre que durante tres años y medio, contra viento y marea, le había apostado todo su capital político al proceso de paz, dijo: Esto no da para más*». <sup>50</sup> El presidente habría ordenado, una vez conocida la noticia, que todo el equipo negociador regresará a la capital y comenzaba a preparar el discurso para dar el anuncio al país. Simultáneamente que se producían las primeras operaciones militares para retomar la zona del Caguán, hacía un llamado a toda Colombia para que se conformara un ejército de cuarenta millones de colombianos para enfrentar el terrorismo. Pero, ¿por qué ahora y no antes? ¿Por qué romper los diálogos cuando acontecimientos más duros ya habían acaecido durante los tres años de proceso?

## Uribe y la guerra contra el terror

Según una biografía crítica *El señor de las sombras*, publicada en 2002 Y escrita por el periodista Joseph Contreras, de la revista estadounidense Newsweek, manifestaba que el ex presidente Álvaro Uribe Vélez cuando trabajó para la administración de Antioquia, concedió licencias de vuelo a algunos pilotos que eran traficantes de drogas (cártel de Medellín), acusaciones reiteradamente desmentidas

50. Editorial. "La historia secreta". Bogotá: Revista Semana, febrero 26 de 2002. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/la-historia-secreta/49552-3> Nación 2002/02/26 (Consultado 25-06-2013).



pero en las que insistieron dos periodistas colombianos, Fernando Garavito y Fabio Castillo, en una inquietante investigación recogida en el libro *Los jinetes de la cocaína*.

A esas acusaciones contribuyó la amistad de su padre con los capos Fabio Ochoa y Pablo Escobar; este último hizo fortuna y ganó notoriedad como jefe de uno de los poderosos cárteles de la droga. En 1991, un informe del Departamento de Estado norteamericano presentó a Álvaro Uribe como «estrecho amigo personal de Pablo Escobar» y vinculó el asesinato de su padre con sus intrincadas relaciones con el narcotráfico. La muerte de su padre cambió radicalmente sus planes, vendió todas sus propiedades agrarias para dedicarse a la política.

En medio del proceso de paz, los medios de comunicación y las personalidades más importantes del país, comienza la campaña por cambiar la situación de indefensión con las FARC y emprender una ofensiva directa para terminar con el conflicto. Esto propició una campaña de desprestigio hacia las labores realizadas por Pastrana y, a su vez, aumentaba la popularidad del candidato guerrillerista y que ha incorporado a su discurso la política antiterrorista de Bush.

Para el año 2002, justo después del rompimiento de las negociaciones de paz, el gobierno norteamericano, en manos de George W. Bush, se mostraba dispuesto a ofrecer su ayuda militar, pero, como el mismo presidente Bush decía, por ley estaba impedido en enviar ayuda militar para operaciones contra el narcotráfico en Colombia.

La estrategia del candidato Uribe giró en torno a la llamada seguridad democrática. Su propuesta central era restablecer la autoridad del Estado en Colombia para garantizar la seguridad ciudadana.

Pero la opción de Uribe como nuevo presidente, implicaba que la estructura del Estado se modificara y pasara a ser un Estado sumergido en la dinámica de la guerra, dejando de lado cualquier otra construcción social. Antonio Caballero, columnista de la Revista Semana sugiere que *«para tener un ejército eficaz contra la subversión habría que renunciar a toda inversión pública distinta del presupuesto militar, abandonar toda pretensión de respeto a los derechos humanos, y olvidarse hasta de la ficción de un gobierno civil. Donde manda general no manda presidente»*,<sup>51</sup> concluye.

51. CABALLERO, Antonio: "Lo barato sale caro". Bogotá: Revista Semana, febrero 26 de 2002. Disponible en: <http://www.semana.com/opinion/articulo/lo-barato-sale-car/49554-3> (Consultado 22-06-2013).



Fig. 91. Indignación causó en el país y en la comunidad internacional la imagen de Ingrid Betancourt, que representaba el flagelo del secuestro. Las FARC tenían secuestrado a cientos de soldados y policías, además de civiles y políticos. Fotografía tomada por un guerrillero, 2007.



Fig. 92. El Presidente George Bush W. acoge la visita del Presidente colombiano Álvaro Uribe a la Oficina Oval miércoles, 1 de octubre de 2003. Casa Blanca. Eric Draper.



Fig. 93. Carlos Castaño comandante de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), ante un grupo de combatientes en el departamento de Córdoba.

Cabe resaltar, que las autodefensas dieron un salto cuantitativo militarmente y plantean cara a la guerrilla. Los pasos adelantados por las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) para iniciar su andadura política serían las siguientes: *«la recomposición de su organigrama, el intenso tráfico de armas de los últimos meses y su bajo perfil ante su inclusión en la lista de terroristas de Estados Unidos permiten deducir que los paramilitares se alistaban desde hace meses para una guerra abierta con las FARC, que les serviría para avanzar hacia su reconocimiento político en una futura negociación de paz.»*<sup>52</sup>

Por otro lado, los paramilitares habían avanzado de manera gradual durante los años del llamado proceso de paz. Sus acciones se habían vuelto constantes y sistemáticas en la mayoría del territorio nacional y, en muchas ocasiones, con la complicidad de las autoridades militares. El problema, como plantea la periodista Clara Ines Rueda en su análisis, quién ganó y perdió en tres años de paz: *«...es que los paramilitares comienzan a hablar de un proyecto político a nivel nacional y arrinconan, por la intensidad de sus acciones terroristas, al gobierno nacional hacia un proceso de negociación».*<sup>53</sup>

Cabe anotar que la Revista Semana trató a los paramilitares como si fueran un actor político dentro del contexto nacional, obviando que eran un aliado de la estrategia del Gobierno en la lucha contra insurgente y un grupo terrorista que había cometido graves violaciones a los derechos humanos. Aunque más adelante dice: *«la nueva cúpula militar de las AUC, integrada por varios comandantes, les permite una mayor iniciativa regional. Esta descentralización les otorgaría además la flexibilidad necesaria para enfrentar la estrategia guerrillera tradicional de las FARC»*,<sup>54</sup> mostrando a las autodefensas como un batallón más dentro de la estrategia del ejército.

Además, justificó que no se combatía al paramilitarismo en detrimento de las guerrillas: *«la lucha anti paramilitar pasa a segundo plano, ya que, exige un pie de fuerza que el Ejército no tiene. Y menos aún si debe librar dos frentes con igual intensidad»*,<sup>55</sup> afirma.

52. “Las preguntas. SEMANA responde las cuestiones más apremiantes que se hacen los colombianos al romperse el proceso de paz”. Bogotá: Revista Semana, febrero 26 de 2002. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/las-preguntas/49553-3> (consultado 22-06-2013).

53. “Veinte muertos diarios, 970 desplazados cada 24 horas, 4 mil millones de dólares de capital fugado, los más bajos niveles de inversión del mundo, son algunas de las cifras que dejó el fallido proceso de paz del gobierno de Andrés Pastrana con las Farc, enterrado definitivamente el miércoles pasado”. RUEDA, Clara Inés. “Quien ganó y perdió en 3 años de paz”. Bogotá: Diario El Tiempo, febrero 24 de 2002. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1379405> (Consultado 23-06-2014).

54. Diario El Tiempo. OP. cit.

55. Diario El Tiempo. OP. cit

El nuevo presupuesto de ayuda militar norteamericana, consistió en: «374 millones de dólares en ayuda militar, que incluye 275 millones para el combate antinarcóticos, 98 millones de ayuda directa militar para crear la nueva brigada de protección de la infraestructura” y “164 millones en ayuda social y económica, un complemento a los planes de sustitución de cultivos ilícitos». <sup>56</sup> Más guerra, en detrimento de la inversión en las verdaderas causas del conflicto.

Por su parte el Estado Colombiano destinó en el «presupuesto nacional de 2002 cerca de siete billones de pesos a las Fuerzas Armadas, equivalentes al 3,4 por ciento del PIB», la revista Semana publica justificando el incremento en el gasto militar y sostiene que: «pese a que se ha incrementado en los últimos años hay quienes consideran que el gasto de las Fuerzas Armadas en Colombia sigue siendo bajo en comparación con el de otros países en situación de conflicto.» <sup>57</sup>

Al igual que el expresidente Pastrana, Uribe afianzo el “Plan Colombia” o también llamado «Plan para la Paz», fue un acuerdo bilateral suscrito por el gobierno colombiano y el de Estados Unidos, contenía un paquete de 7.581 millones de dólares. Incluía presupuestos para diferentes ministerios nacionales, créditos internacionales, programas de asistencia y recursos de cooperación estadounidenses, europeos, asiáticos y multilaterales.

Realizó un mandato enfocado hacia la guerra con el único fin de acabar con las guerrillas, en deterioro del gasto social o de la inversión pública. Su estrategia, es del agrado de la comunidad internacional, que le proporcionaba préstamos para llevar a cabo la lucha contra la insurgencia. Sin embargo, las guerrillas resistieron a la estrategia militar impuesta por los EEUU y aplicada por Uribe sin reservas. El pie de fuerza militar pasó de 200 mil a 450 mil en menos de cuatro años y el gasto militar pasa al 6% del PIB.

El Plan Colombia, además, le proporcionó ayuda militar procedente de EEUU. Una ayuda que da un salto cualitativo en 2003, cuando el parlamento norteamericano autoriza que sea usada para el combate a las guerrillas y no solo al narcotráfico, al incluir a las FARC en la lista de grupos terroristas.

Las cifras del mandato Uribe son controvertidas, ya que, aunque duplica el PIB en sus ocho años de gestión, la pobreza real continúa igual. Algunos expertos opinan, que la pobreza aumentó, pero a través de la ingeniería estadística Uribe logra las cifras de reducción de la pobreza en casi 10 puntos.



Fig. 94. Columna Teófilo Forero de la guerrilla de las FARC.

56. Las preguntas”. Bogotá: Revista Semana, febrero 26 de 2002. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/las-preguntas/49553-3> (Consultado 22-06-2013).

57. Revista Semana. OP. cit.



Fig. 95. La Senadora Eleonora Pineda acompaña a Salvatore Mancuso comandante de las Autodefensas Unidas de Colombia AUC, que es recibido en el Congreso de la República de Colombia. En aquel momento, como después se demostró, las AUC controlaban más del 35% de los congresistas. Salvatore Mancuso comenzó con una frase contundente y que tal vez podría resumir lo dicho durante aquella mañana: "Yo soy la prueba fehaciente del paramilitarismo de Estado en Colombia". 28 de julio 2004.

Por otro lado, el modelo de «Seguridad Democrática», basada en la confianza inversionista, plasmada en la inversión extranjera y la seguridad, en el negocio de la guerra al igual que la inversión social, que se reflejó en la poca inversión de lo público que hace el Estado en sus ciudadanos. Como se preguntaba Jorge Rojas, miembro de la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento Interno CODHES, ONG dedicada al estudio del desplazamiento forzado, *«Nos preguntamos dónde estaba la seguridad democrática para los 2,4 millones de personas desplazadas, según cifras del Gobierno, en los años de Uribe. Hay seguridad, pero para los grandes propietarios de la tierra, los industriales, banqueros e inversionistas extranjeros, pero no pueden decir lo mismo quienes han tenido que abandonar sus hogares por la acción de las guerrillas, de los grupos paramilitares e incluso de las fuerzas del orden.»*<sup>58</sup>

El gobierno de Uribe, fue uno de los gobiernos que aglutinó más desplazados internos, pero también, el que tuvo más violaciones de derechos humanos a su espalda. Durante su gobierno, los paramilitares y el ejército combaten a las guerrillas sin importarles la población civil, usaron la política de tierra arrasada y no cesaron en las atrocidades para escarmentar a los colombianos que para ellos colaboraban la guerrilla; significaba morir decapitado, descuartizado, quemado o torturado. Es el terror como ejemplo a los demás.

La complicidad con los paramilitares llega a su apogeo, y se evidencia claramente, cuando el gobierno de Uribe decide iniciar conversaciones de paz con los grupos paramilitares. El primer paso dentro de su estrategia, es dotarles de un estatus político y no delincuencia o terrorista. Uribe demuestra que es muy duro con la guerrilla, pero muy blando con los grupos paramilitares.

Pronto se demuestra cuál era la estrategia de Uribe y la élite colombiana para el país en el futuro. Durante su gobierno se firmó un Tratado de Libre Comercio con EEUU y con otras economías desarrolladas. El propósito es que Colombia entrara en el libre comercio compitiendo con sus materias primas, así que el país se inunda de empresas mineras y agroindustriales, y no todas tienen capital nacional. Como manifiesta Jorge Rojas:

*Nuestra preocupación es que la economía la impulsan los minerales y los recursos energéticos y el mapa del desplazamiento está coincidiendo con estos grandes proyectos macroeconómicos. Se están beneficiando empresas en medio de un conflicto. No digo que las empresas estén*

58. ROJAS, Jorge; "El Gobierno Uribe es el que más personas ha desplazado". Diario Público, agosto 8 de 2010. Disponible en: <http://www.publico.es/internacional/gobierno-uribe-mas-personas-desplazado.html> (Consultado 24-06-2014).



*involucradas en el desplazamiento o en la violencia, pero sí deben saber que sus operaciones en zonas de conflicto se están haciendo en medio de la violencia, el desarraigo y las agresiones contra la población civil.*<sup>59</sup>

Además, Uribe permitió la entrada de capitales procedentes de actividades ilegales, condición que permitió un salto económico, pero con unos rasgos completamente antisociales.

Durante la administración de Álvaro Uribe, el mayor proceso fue realizado con las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Dicho proceso fue enmarcado en las conversaciones al Sur del país en la región del Caribe, Municipio Ralito, capital Córdoba;<sup>60</sup> logró la desmovilización de varias estructuras paramilitares.

Sin embargo, dicha desmovilización ha recibido permanentes cuestionamientos desde diversos estamentos nacionales e internacionales por temas de impunidad, ya que la información hacía la opinión pública fue muy confusa sobre las negociaciones acordadas,<sup>61</sup> y porque muchas estructuras de esas organizaciones no se desmovilizaron o volvieron a delinquir.

Aunque el gobierno de Uribe manifestó en repetidas ocasiones su compromiso con la lucha contra el narcotráfico, el Departamento de Estado en su “Estrategia Internacional para el control de Narcóticos” del 2009, afirmaba que Colombia *«refinó 520 toneladas métricas de cocaína, el equivalente al 80% de la producción global y que además tiene una participación del 2% en el mercado de heroína»*. Para ese entonces el paramilitarismo controlaba gran parte de la producción y los principales puertos de salida de mercancías para exportar sin problemas la droga.

Las nuevas estructuras desmovilizadas del paramilitarismo, son ahora llamadas «Bandas Criminales» y el gobierno aseguraba que eran delincuentes comunes, intentando cambiar de estrategia, aunque todo el mundo sabe que son los mismos paramilitares de antes. En su proceso de transformación, estas estructuras militares han escondido parte de su capital financiero, han robado millones de hectáreas en las zonas más productivas del país, han escondido sus mejores armas y venden sus servicios al mejor postor.

59. ROJAS. Op.cit.

60. Córdoba está localizado al Norte del país, en la Región del Caribe.

61. Colombia: Informe de la Ubicación en Santa Fe de Ralito, Córdoba 1 de Jul- 15 Dic de 2004, Primer periodo de vigencia”. Reliefweb, junio 26 de 2005. Disponible en: <http://reliefweb.int/report/colombia/colombia-informe-de-la-zona-de-ubicaci%C3%B3n-en-santa-fe-de-ralito-c%C3%B3rdoba-1-jul-15-dic> (Consultado 28-06-2014).



Fig. 96. El proceso de desmovilización de las AUC fue un proceso de amnistía y sometimiento a la justicia de los grupos narcoterroristas en Colombia. El pacto fue firmado por las AUC con la disidencia de algunas de sus facciones, lo que comprometía la desmovilización de unos 13. 000 hombres, posteriormente se unieron al proceso otros dos bloques, el Central Bolívar y Vencedores de Arauca, con lo que el desarme abarcó a unos 20.000 efectivos.



Fig. 97. Paramilitares desmovilizados de las Autodefensas Unidas de Colombia confesaron su participación en mil 64 masacres en todo el país, 25.000 homicidios y tres mil 599 desapariciones forzadas. Según la información entregada por la Fiscalía General de la República tras siete años de aplicada la Ley de Justicia y Paz, el reporte incluye, hasta ahora, 1.618 casos de reclutamiento ilícito y 11.772 desplazamientos forzados. Integrados por grupos de extrema derecha, en alianza con el ejército, la policía, representantes políticos, hacendados y colonos, los grupos paramilitares -extendidos por varias regiones del país- participaron también en 1.816 secuestros, 1.768 extorsiones y unos 600 casos de tortura. De acuerdo con la Fiscalía, los desmovilizados de las AUC suministraron datos para la ubicación de 3.092 fosas comunes, en las se hallaron unos 5.000 cadáveres. A la par, revelaron su intervención en 916 secuestros, 1.078 extorsiones, 3.599 desapariciones forzadas, 1.618 casos de reclutamiento ilícito, 65 de tráfico de estupefacientes y 96 de violación sexual.



Fig. 98. Juan Manuel Santos. Presidente desde 2010.

## Santos y la paz en Colombia

Presidente de Colombia desde el año 2010. Miembro del Partido Liberal Colombiano y ministro en los gabinetes de Gaviria y Pastrana, fue uno de los fundadores del Partido de la U del presidente Álvaro Uribe (2002-2010), quien le confió el ministerio de Defensa. Sucedió en la presidencia a Uribe tras una holgada victoria en las elecciones presidenciales.

Juan Manuel Santos llegó a la presidencia de la república con la promesa de mantener la confianza inversionista de Uribe y su estrategia de seguridad. Dos condiciones que la mayoría en el congreso exige para apoyarlo en su carrera hacia el poder.

Pero Santos tiene su propia agenda y comienza los primeros encuentros con una guerrilla debilitada. Los ocho años de Uribe han dejado numerosas bajas y el aumento militar del Estado ha dejado sin espacio, prácticamente, a la guerrilla, teniendo que refugiarse en las fronteras selváticas y lejos de las ciudades.

Santos recibe una Colombia exitosa en la lucha contra la guerrilla, pero que no ha terminado con el narcotráfico, que financia a todos los grupos armados y es la gasolina del conflicto interno. Según la Oficina de Naciones Unidas contra la Droga y el Delito INODC y el Gobierno de Colombia, analiza:

*En 2013 se mantiene la tendencia a la reducción en gran parte del país pero contrastando con una fuerte tendencia al incremento en los núcleos de coca con mayor tradición. El departamento de Nariño, (norte del país) donde se encuentra el 27% de la coca, sigue siendo el más afectado por la presencia de cultivos de coca. Ocho departamentos tienen menos de 100 hectáreas. Por segundo año consecutivo no fueron detectados cultivos de coca en Cundinamarca, (Centro del País) mientras que en el nororiente del departamento de Cesar, se mantuvo en la lista de departamentos afectados. Más de la mitad (56%) de todos los cultivos de coca en el país se encuentra en 3 departamentos: Nariño, Norte de Santander y Putumayo, ubicado al sur del país. El 82% de la coca está en solo 6 departamentos.*

*Con excepción de Chocó, (noroccidente) los departamentos con tendencia a la reducción tienen un comportamiento consistente que inició años atrás, las reducciones en el Cauca, noroccidente; Antioquia, noroeste y Bolívar, norte del país; parecen estar relacionadas con la aparición de*

*actividades de minería. La sostenibilidad dependerá de que las comunidades locales encuentren alternativas lícitas viables que se traduzcan en el mejoramiento de la calidad de vida y el ejercicio de los deberes y derechos.*

*Es importante señalar que los cultivos de coca detectados en el censo de 2013 ocuparon el 0.04 % del total de la tierra cultivable en Colombia. La participación de los resguardos indígenas en el área sembrada con coca pasó de 11% en 2012 a 13% en 2013; por su parte, en consejos comunitarios Afro – Colombianos la participación pasó de 20% en 2012 a 19% en 2013. Los cultivos en Parques Naturales aumentaron un 12%.*

*En Colombia, la distribución de los cultivos de coca guarda una relación estrecha con aspectos substanciales del territorio y del fenómeno; entre estos sobresalen, la diversidad biofísica, cultural y regional del territorio y las estrategias de sostenibilidad de la cadena de producción y mercadeo de la cocaína. En tal sentido, se presentan los siguientes aspectos para el análisis de la dinámica de los cultivos ilícitos: la dinámica de establecimiento; el análisis espacial de permanencia; el fenómeno de regionalización de las tendencias en 2013 y finalmente, una síntesis de las dinámicas, que se expresa como Índice de Amenaza municipal por presencia de cultivos ilícitos.*<sup>62</sup>

Por otro lado, sí bien ha disminuido la cantidad de hectáreas cultivadas, llegando a una cifra récord de 43 mil hectáreas; su política antidroga, de fumigaciones y arrestos, no plantea una solución a los miles de campesinos, indígenas, entre otros, que se dedican a este menester. Los campesinos adolecen de infraestructuras y la apertura de un mercado económico que les deja como única salida el cultivo de la coca, pues sus productos agrícolas son más caros que los importados, y la coca es mejor paga que cualquier otro producto.

Como bien se menciona anteriormente; Colombia, durante el gobierno de Uribe, fue uno de los pocos países firmantes del Tratado de Libre Comercio –TLC– con EE.UU. y, junto a Chile, México y Perú, miembro de la alianza del Pacífico. Estos tratados encaminados al libre comercio, comienzan a mostrar sus deficiencias en la actualidad con la pérdida de miles de empleos, la quiebra de la pequeña agricultura y la industria. El gobierno de Santos, lejos de revertir la situación, firma tratados con Corea del sur, Japón, China y la Unión Europea.

62. "Colombia. Monitoreo de Cultivos de Coca 2013". Junio de 2014. Disponible en: [www.unodc.org/.../Colombia/Colombia\\_Monitoreo\\_de\\_Cultivos\\_de\\_Co](http://www.unodc.org/.../Colombia/Colombia_Monitoreo_de_Cultivos_de_Co) (Consultado 04-02-2015).



Fig. 99. Fumigación aérea con Glifosfato sobre cultivos de coca en el sur de Colombia. Muchas organizaciones, instituciones y expertos, han criticado el programa por no ser efectivo, pues no ha reducido la cantidad de cultivos de coca y amapola, y sobre todo por causar significativos daños ambientales, sociales y económicos.



Fig. 100. La política antidrogas coordinada entre el gobierno colombiano y estadounidense, el país más consumidor de cocaína del mundo; estigmatiza y criminaliza la planta de la coca y sus múltiples usos tradicionales, nutricionales, medicinales y espirituales, así como a los campesinos productores de cultivos de uso ilícito, quienes han tenido que acudir a estos cultivos para lograr el sustento económico de sus familias debido a la crisis del agro y al abandono del Estado. La situación del campesinado en Colombia actualmente es trágica.



Fig. 101. Los diálogos o negociaciones de paz entre el gobierno del presidente Juan Manuel Santos y las FARC, también conocidos como proceso de paz en Colombia, son las conversaciones que se están llevando a cabo entre el Gobierno de Colombia (en representación del Estado) y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia. Estos diálogos tuvieron lugar en Oslo y en la actualidad se desarrollan en La Habana, Cuba, su objetivo según el gobierno es la terminación del conflicto y según las FARC el «buscar la paz con justicia social por medio del diálogo». Las negociaciones se fundamentan en un "Acuerdo General para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera", e iniciaron formalmente el 18 de octubre de 2012.

En principio, las políticas de Santos de reconocimiento del conflicto, reparación de las víctimas del mismo y su decisión de negociar con las FARC han ido allanando el terreno para la paz y seducido a los más escépticos.

Es así como en marzo de 2011, cerca de la frontera con Venezuela, se da una primera reunión exploratoria entre las FARC y el gobierno; después de casi año y medio, las dos partes acordaron una agenda para los diálogos sobre el Acuerdo General para la Terminación del conflicto y la paz de Construcción de una paz Estable y Duradera, Es así como el gobierno de Cuba acepta que dichos diálogos se lleven a cabo dicho país, y el 26 de Agosto de 2012 suscriben el acuerdo sobre la base de seis puntos que a groso modo consisten en:

- Política y desarrollo agrario integral: El desarrollo agrario integral es determinante para impulsar la integración de las regiones y el desarrollo social y económico equitativo del país.
- Participación política: Derechos y garantías para el ejercicio de la oposición política en general y en particular para los nuevos movimientos que surjan luego de la firma del Acuerdo Final. Acceso a medios de comunicación.
- Solución al problema de drogas ilícitas: Programas de sustitución de cultivos de uso ilícito. Planes integrales de desarrollo con participación de las comunidades en el diseño, ejecución y evaluación de los programas de sustitución y recuperación ambiental de las áreas afectadas por dichos cultivos.
- Víctimas: Resarcir a las víctimas está en el centro del acuerdo Gobierno Nacional FARC. En ese sentido se tratarán. En este sentido se trata de los Derechos humanos, Víctimas y Verdad.
- Implementación, verificación y refrendación.
- Reglas del funcionamiento.

¿Pero, si hace cuatro años apostaba por el conflicto, por qué su apuesta por la paz?

Cabe destacar que, pese a los éxitos económicos de los últimos años, el desorbitado gasto militar que soportan las arcas públicas desde la implantación del «Plan Colombia», en el marco de la lucha contra las drogas en 2002, se hace insoportable, ya que se destina casi la mitad del presupuesto al pago de la deuda externa y al gasto en defensa. Colombia posee un ejército de quinientos mil combatientes, superando a países como Brasil, que lo triplica en población y solo tiene trescientos setenta y cinco mil hombres en armas.



El tiempo de vacas gordas comienza a terminar por el debilitamiento de las potencias emergentes y la desaceleración del consumo de materias primas, una situación que perjudica directamente a Colombia, así que, haciendo una proyección sobre los costes que tendría la jubilación y subsidios que recibirían los miembros de las Fuerzas Armadas en un futuro no tan lejano; pues, el gobierno pone freno al crecimiento del pie de fuerza militar o no habrá economía que lo resista.

Durante años, la política estatal se basó en hacer presencia militar en el territorio en detrimento de la justicia, la salud, la educación y la cultura. El posconflicto, que no es más que regresar a una inversión pública coherente, necesita recursos para el fortalecimiento del Estado y la inversión social, dejar de lado la visión militarista y quitar argumentos a las protestas sociales actuales.

Pero, el dilema de Santos va mucho más allá de un lavado de cara ante la comunidad internacional en busca de más inversión extranjera. Sabe que el conflicto no vende la marca Colombia, que los negocios en medio de las balas no gustan a nadie y que la paz vende más que la guerra.

No obstante, Santos lleva en su programa de gobierno el principio neoliberal y la paz no se construye ampliando la brecha entre ricos y pobres, dando excepciones fiscales a las multinacionales, desarrollando una política agraria que beneficia a los latifundistas o privatizando las pocas empresas públicas que quedan. La paz necesita muchos más recursos y una gestión con visión social, por ello, la incorporación de la izquierda dentro de su coalición de gobierno y una posible reducción del gasto militar.

Entonces, de este modo, las razones primigenias del conflicto no han cesado, sino que se han agudizado, y han creado un modelo económico extremadamente injusto.

Prueba de ello, es que el país ostenta el honor de ser el país con mayor inequidad de Latinoamérica, con un índice de Gini del 0,55. Actualmente, los pobres en Colombia suman 19'899.144 en una población de casi 47 millones de habitantes, en tanto que las personas que están sumidas en la pobreza extrema o indigencia suman 7'159.172. El 9% más rico de la población se alza con el 60% del PIB, mientras que el 10% más pobre solo disfruta del 0,5% del PIB. Otros expertos afirman que la cifra de pobreza podría alcanzar los 26 millones de colombianos o el 54% de la población.

Por otro lado, según recientes estudios, los índices de concentración de la tierra en Colombia son de los más elevados del mundo: el 70 por ciento de los predios son dueños del 6 por ciento de la tierra y solo el 1 por ciento tiene el 43 por ciento. Hago hincapié en estas cifras de desigualdad, ya que las causas del conflicto colombiano siguen intactas, es decir, la inequidad, la injusticia social y la falta de



Fig. 102. La sociedad civil reclama el fin de la guerra en Colombia. Jesús Abad Colorado. 2003.



Fig. 103. Entre 129 países, solo hay más desigualdad en Haití y Angola. De otra parte, se ocupa lugar 87 en el índice de desarrollo humano y se reconoce reducción de pobreza. Noviembre 3 de 2011. Matador.



Fig. 104. Marchas estudiantiles en la 'Toma de Bogotá' que se concentraron en la Plaza de Bolívar. 15 de noviembre de 2011. Mesa Amplia Nacional Estudiantil (MANE). Foto: EFE

El proyecto de reforma a la educación superior presentado por el gobierno buscaba modificar la Ley 30 de 1992, que reglamenta la educación superior en Colombia. La propuesta incluía varios puntos que no cayeron bien en el gremio educativo que alegaba que la reforma no garantizaba el derecho a la educación pública, puesto que no brindaba a las universidades los recursos necesarios para su funcionamiento e iban en detrimento de la misma. El movimiento estudiantil consiguió Retirar la reforma y el gobierno se comprometió a generar espacios democráticos para la construcción de una nueva reforma a la educación superior que responda a las demandas de la comunidad universitaria y de todo el país.

oportunidades. Las cifras de salud, educación y vivienda son bastante peores que las de sus vecinos y la brecha entre ricos y pobres no deja de aumentar.

Si las causas del conflicto son aterradoras, las cifras del mismo son aún peores. Se calcula que el número de muertos podría llegar a alcanzar los 300 mil desde los años 60, dejando más de 4 millones de desplazados internos y más de 10 mil desaparecidos. Este panorama, ha colocado al país en el punto de mira de la comunidad internacional y ha llevado a muchos expertos a calificarlo de verdadera catástrofe humanitaria.

## La Importancia y el devenir de los Movimientos Sociales

A partir de los años setenta se crea la CTC (Confederación Colombiana de Trabajadores), la UTC (Unión de Trabajadores de Colombia), la CSTC (Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia), el sindicalismo independiente y los diversos sectores en los que se dividió la ANUC (Asociación Nacional de Usuarios Campesinos) responden a los juegos políticos partidistas, a pesar de los esfuerzos de autonomía popular, y con mucha frecuencia quedan atrapados en la dinámica de los conflictos armados que se generaron no sólo en la época de la violencia, sino durante el Frente Nacional, régimen de concertación formado por los partidos liberal y conservador para evitar la fragmentación del país y la pérdida de la hegemonía política.

La polarización bélica en la que participó el movimiento popular adquirió la forma de un conflicto definido de clases, no sólo por las características de los actores que participaron en ella, sino por la apreciación subjetiva que los mismos tuvieron del conflicto. Las elites gubernamentales poco a poco fueron considerando a los sectores del movimiento popular independientes o vinculados con la izquierda como un enemigo interno que debía ser combatido política y militarmente, para lo cual se alimentó de la doctrina de la seguridad nacional, promovida por los Estados Unidos, y de la utilización casi permanente de los estados de excepción; de igual manera, la mayor parte de la izquierda, movida por diversas estrategias revolucionarias, se movió entre la protesta institucional y la confrontación armada orientada a la toma del poder.

En consecuencia, la lógica de la guerra se fue imponiendo sobre las lógicas propias de la movilización social y política, y fue determinando el destino de la protesta popular. No obstante, otro tipo de

movimientos sociales se formaron en este escenario alrededor de la lucha por el reconocimiento, por la transformación de campos sociales específicos, o por la construcción de otra sociedad sin pasar por la lucha armada; tal fue el caso de los denominados movimientos cívicos y del movimiento indígena.

A pesar de ello, la lógica de la guerra los ubicó rápidamente en el bando de los enemigos que debían ser combatidos por todos los medios en nombre del orden, y sus miembros entraron rápidamente en la lista de las víctimas de las violaciones de los derechos humanos.

Esa lógica de la guerra, que en determinados períodos ayudó a estructurar al movimiento popular alrededor de proyectos revolucionarios y a construir identidades populares emancipadas, terminó debilitando la lucha social y política; no sólo por la importancia que las organizaciones guerrilleras adquirieron dentro del régimen político colombiano, frente a la limitada y difícil incidencia de las organizaciones populares, sino porque las estrategias militares se convirtieron en el principal mecanismo de control de la protesta popular de Colombia por parte del Estado, con su larga secuela de asesinados, desaparecidos, torturados, detenidos, desplazados y desterrados. Evidenciando que la confrontación guerrillera ha estado presente en buena parte de la historia del país, por tanto su exclusión y sometimiento; en relación a ello el catedrático Leopoldo Múnera Ruíz menciona:

*La historia de los sectores y movimientos populares en Colombia desde la Independencia, al igual que la historia de sus instituciones, está signada por la guerra y el conflicto armado. (...) A diferencia del resto de América Latina, en Colombia, la guerra y el conflicto armado siguen siendo un elemento central dentro del sistema político y de poder, hasta tal punto que los últimos dos Presidentes de la República han construido buena parte de su legitimidad con referencia a la paz o a la derrota militar de las guerrillas. (...) La narración de Posada Carbó, como la de buena parte de la historiografía liberal y conservadora, está construida sobre el olvido, voluntario o involuntario, de los sectores y los movimientos populares. Esta amnesia selectiva no sólo es característica de los historiadores, sino de los gobernantes colombianos, para quienes el otro popular sólo surge cuando se quiere afirmar la identidad del yo institucional y no como la alteridad que en su absoluta heterogeneidad es irreductible a la historia oficial.<sup>63</sup>*



Fig. 105. La realidad de miseria del campo colombiano, con efectos más nefastos en ciertas regiones del país, está generando que el movimiento campesino empiece tomar relevancia nacional, la mayor inconformidad se encuentra entre campesinos dedicados al sembrado de papa, cacao y la producción de leche. En todos y cada uno de estos casos se quejan de los efectos del Tratado de Libre Comercio, la competencia desleal con los productores de otros países (subsidiados), confirmando que están en bancarrota.

63. Este ensayo hace parte de la tesis doctoral que el autor realizó en la Universidad Católica de Lovaina bajo el título: "Relaciones de poder y movimiento popular colombiano (1968-1988)". MÚNERA, RUÍZ, Leopoldo: "Génesis de los movimientos populares colombianos". Universidad Católica de Lovaina. 2007. Disponible en: [https://www.uclouvain.be/.../GENESIS\\_DE\\_MOVIMIENTOS\\_POPULA](https://www.uclouvain.be/.../GENESIS_DE_MOVIMIENTOS_POPULA). (Consultado 07-02-2015).

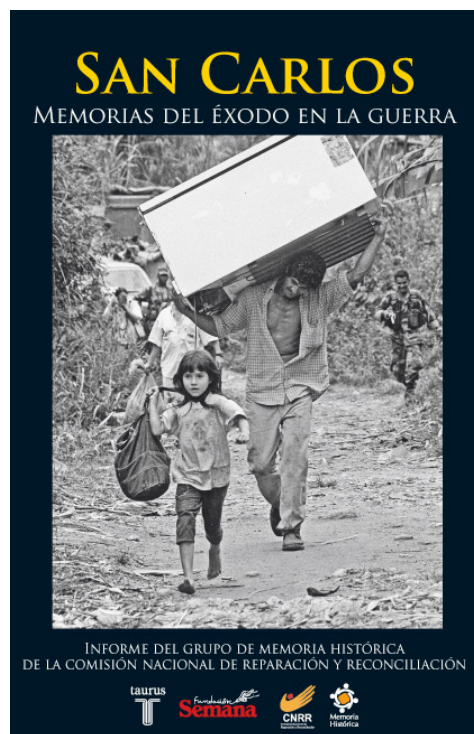


Fig. 106. *San Carlos. Memorias del éxodo en la guerra*. Informe del grupo de memoria histórica de la comisión nacional de reparación y reconciliación. 2011, CNRR – Grupo de Memoria Histórica.

La emergencia de los grupos paramilitares, bajo la permisividad estatal, y la pérdida de referentes éticos por parte de las organizaciones insurgentes, convirtieron el conflicto armado en un escenario donde los crímenes cometidos en nombre de la defensa del orden o en nombre de los intereses populares terminaron siendo justificados políticamente por sus autores, quienes se escudaron en las acciones de sus adversarios militares, en la ineficacia de otras formas de control de la protesta social, o en el poco impacto político de las acciones colectivas populares.

El paramilitarismo, con sus redes de apoyo, económicas, sociales, políticas y militares dentro de las instituciones estatales y las elites nacionales y transnacionales que hacen parte de la sociedad colombiana, retroalimentó a su vez nuevas formas de acumulación del capital, legales e ilegales, que han hecho aún más difícil la situación económica de los sectores populares y han ido produciendo una mutación valorativa dentro de la cultura política del país, en virtud de la cual diversos sectores sociales no-armados aceptan expresa o tácitamente los crímenes paramilitares, como un elemento necesario dentro de la guerra contra la insurgencia y contra los movimientos sociales o populares que identifican con ella.

Ese predominio de la lógica de la guerra ha llevado a que dentro del movimiento popular la lucha por la paz y por el respeto de los derechos humanos tome una importancia que no había tenido en la historia del país, como un prerequisite para cualquier otro tipo de acciones colectivas, y ha convertido en protagonistas sociales a las organizaciones no gubernamentales dentro del sistema político colombiano.

Por consiguiente, las luchas por el reconocimiento, por la redistribución y la equidad o por la transformación de la sociedad, han quedado mediadas por una lucha impostergable que busca quitarle importancia a la lógica de la guerra, al tiempo que el régimen político colombiano está girando alrededor del grado cero de la política: la seguridad y el orden.

Por tal razón, mientras en el resto de América del Sur, se construyen alternativas progresistas o de izquierda desde los sectores populares, en Colombia la legitimidad se nutre de la aspiración de diferentes sectores sociales por conseguir el fin del conflicto armado a cualquier costo, así sea negando su existencia.

Mientras tanto, la contrarreforma de los elementos progresistas de la Constitución de 1991, producto, entre otras causas, de otro acuerdo de paz que buscaba ponerle fin a la guerra, y la implantación de formas de acumulación del capital y políticas de desarrollo que hacen más gravosas la existencia de los sectores populares sigue su curso, en medio de la resistencia minoritaria de organizaciones



populares que intentan construir nuevas alternativas desde sus propios territorios y de una oposición política que debe enfrentarse cotidianamente con los obstáculos que le impone el sistema político y de poder y con los intentos permanentes de descalificarla desde la lógica de la guerra, encabezados por el discurso político presidencial.

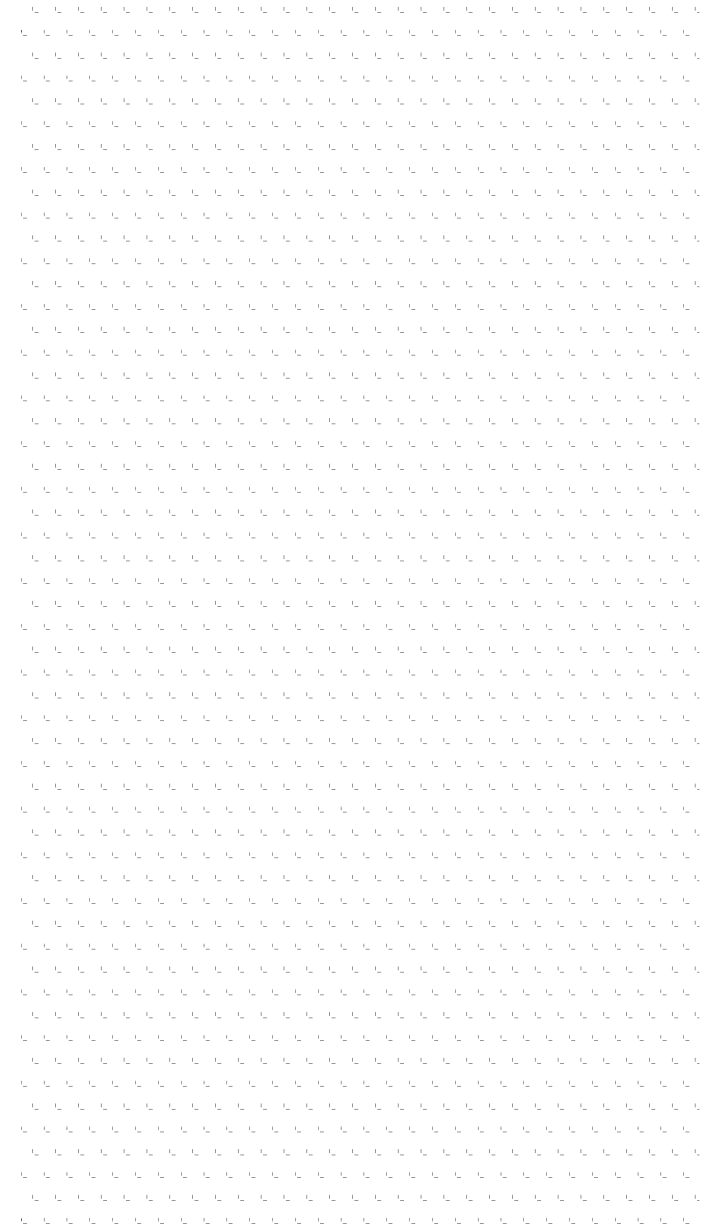
Es importante tener en cuenta que en el país, la Educación Popular Alternativa a desempeñado un papel muy importante en algunos movimientos sociales, por ello traigo a colación lo que nos cuenta el antropólogo Jairo Muñoz:

*A mediados de los años sesenta, el pensamiento de Paulo Freire se constituyó, en muchos países latinoamericanos, en la columna vertebral de la práctica educativa con sectores campesinos y con pobladores marginales de las grandes ciudades. Se hablaba, entonces, de “concientización”; se pensaba que por sí misma la educación popular (EP) y en concreto la alfabetización liberadora generaban el cambio social. Estas prácticas educativas se realizaban en Colombia, aún en entidades públicas, como el Instituto Colombiano de Reforma Agraria (Incora).*

*El ritmo acelerado del movimiento popular colombiano en la década de los setenta y de las luchas cívicas, sindicales y campesinas, desbordaron estas prácticas educativas y exigieron un cambio en la concepción de la EP.*

*Durante esa década y la siguiente surgieron diversos centros y entidades privadas, cuyo objetivo era poner en marcha tareas amplias en el campo de la EP, a través de asesoría, orientación y capacitación a grupos populares, y elaborando una teoría y una metodología de la EP, partiendo de una reflexión sistematizada y evaluativa de sus experiencias. Sirvieron además para que el dogmatismo político fuera cuestionado y se diera paso al pluralismo de ideas. También en los 80, surgieron grupos y equipos de base que desarrollaron tareas educativas, en el área de la alfabetización, la artística o en el campo de la capacitación sindical y política. Muchos de estos grupos llegaron a un grado de madurez que los condujo a conformar coordinadoras de educación popular.*

*En la coyuntura de Colombia, desde las dos últimas décadas, la EP privilegia como necesidad colectiva urgente, la construcción de una cultura de paz con justicia social, buscando que los conflictos, connaturales a toda sociedad, se resuelvan a través de la negociación, la generación de consensos y tratamiento de disensos con base en el respeto a la diferencia. Implica acciones*



*educativas en pro de los derechos humanos, la construcción de sociedad civil participante y el desarrollo de un nuevo tipo de relaciones sociales basadas en la cooperación, la convivencia y la solidaridad. En este orden de ideas la EP se potencia y se enlaza con lo que, en otros escenarios, se ha denominado educación para la paz.*<sup>64</sup>

En cierto sentido, la historia se repite con las nuevas conversaciones de paz que se están llevando a cabo en la Habana. Quiero decir que los movimientos sociales se consolidan en la gran mayoría de las regiones del país; movimientos campesinos, indígenas, mujeres, jóvenes, negritudes, desplazados y víctimas por la violencia, ecológicos, entre otros. No solamente ante la expectativa de los acuerdos de paz, sino también por la grave situación que viven las regiones por la intrusión de las transnacionales en la explotación de los recursos naturales.

## Desplazamiento Interno

Sobre el anterior y breve recorrido de la historia socio política del país, se podría afirmar que las élites no tienen memoria histórica y a manera de ejemplo, me refiero al desplazamiento forzado por la violencia política, ya que no es un fenómeno reciente. Desde el siglo pasado a raíz de las guerras civiles hubo desplazamientos de campesinos y de poblaciones en masa, particularmente en la zona andina, y destierro de personas ciudadinas (académicos, políticos etc.) El proceso de industrialización en Colombia, iniciados a principios del siglo XX, provocó igualmente fenómenos de migración que respondían al interés de atraer mano de obra barata o de romper los procesos organizativos recientes.<sup>65</sup>

Politólogos e historiadores que se han ocupado del fenómeno de la violencia en el país han indicado que en esta segunda mitad del siglo XX el desplazamiento puede dividirse en dos etapas,<sup>66</sup> ambas vinculadas a procesos de violencia política de carácter nacional.

---

64. MUÑOZ, Jairo. “Educación Popular y Construcción de Cultura de Paz”. Cali: Universidad del Valle, mayo 16 de 2014. Ponencia Inédita.

65. CLAVIJO, Guevara, Claudia Elena. TRUJILLO, Peña, Clemencia. “Estudio Exploratorio sobre los desplazados a Bogotá por motivos de la Violencia Política”. Bogotá: Corporación de Estudios de Antropología Urbana, URBANOS, 1993. Pág. 4.

66. CLAVIJO. TRUJILLO. Op. cit. Pág.32.

La primera corresponde al período denominado la violencia (entre 1946 y 1965). Según cálculos se produjo un desplazamiento estimado en dos millones de personas hacia zonas de colonización (Urabá, Magdalena Medio, Amazonas (sur-occidente) y llanos orientales al norte de Sur América, repartida entre Venezuela y Colombia, en la cuenca del Orinoco) y hacia las grandes ciudades, particularmente Bogotá.

Los desplazados internos en ese entonces eran conocidos como «los desterrados». Los que se dirigieron a las grandes urbes, aceleraron el proceso de urbanización e hicieron de su nuevo hábitat un refugio donde reprodujeron en parte pautas culturales de origen, pero a la vez tuvieron que adaptarse a la nueva situación, contribuyendo a la complejidad y diversidad de la ciudad actual.

Cuando los estudios demográficos, históricos, sociológicos y antropológicos estudian el crecimiento de las ciudades, durante esta etapa, se referían a estos nuevos habitantes con el nombre genérico de migrantes sin llegar a caracterizarlos realmente como desplazados a quienes se les ha vulnerado sus derechos y como poseedores de unos rasgos particulares que los hacen diferentes a los demás. Esta limitación conceptual ha impedido ver la configuración de la gran ciudad colombiana como producto del desplazamiento forzado, con todas las implicaciones sociales y la creación de un ámbito moderno para el desarrollo de la convivencia ciudadana.

La segunda etapa de desplazamiento forzado, se viene presentando desde los principios de los ochenta hasta nuestros días, y se conoce con el nombre genérico de guerra sucia. Es producto del aumento de factores y actores de la violencia.

Esta etapa coincide con la preocupación, en el plano internacional, por la violación permanente en diversos países, de los derechos humanos por parte de los diferentes sectores en conflicto. En varios países de América Latina el destierro y el refugio interno han sido una constante en las dos últimas décadas, la mayor parte de Centroamérica, los países de Cono Sur y Colombia son casos importantes, obviamente sin descartar África, pues Colombia llegó a superar el número de desplazados internos en Somalia, que según cifras de la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados –ACNUR– es de un millón.<sup>67</sup> Y, hasta mayo de 2011 el Gobierno de Colombia ha registrado

67. Agencia de la ONU para los Refugiados. “El número de refugiados somalíes en el Cuerno de África sobrepasa ya el millón”. Nairobi: Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados ACNUR. UNHCR. Disponible en: <http://acnur.es/noticias/notas-de-prensa/1056-el-numero-de-refugiados-somalies-en-el-cuerno-de-afrika-sobrepasa-ya-el-millon> (Consultado 20-02-2015).



Fig. 107. Informe General. Centro Nacional de Memoria Histórica. 2014. Colombia es el país número uno en Desplazamiento Forzado Interno en el Mundo. Según las estadísticas del COHODES, en el conflicto armado en Colombia los desplazamientos forzados entre 1985 y 2012 alcanzaron la cifra de 5.752.506 personas.

a más de 3,7 millones de desplazados internos en el país. ONG como la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento (CODHES) consideran que la cifra real de desplazados por el conflicto armado interno desde mediados de los años 80 supera los 5 millones de personas.<sup>68</sup>

De todos modos, el desplazado es un ser vulnerado en sus más elementales derechos. Como muy bien lo dice Alfredo Vargas: *«los colombianos nos hemos acostumbrado a ver personas expulsadas de sus lugares habituales de trabajo o vivienda y en esa relación de causalidad, los desplazados de hoy son los expatriados de finales del siglo pasado, los campesinos expropiados o reclutados forzosamente a principios de siglo y los desterrados de la “Violencia” de los años cincuenta y sesenta.»*<sup>69</sup>

Ello sin contar que más de seis millones de colombianos viven en el exterior que han tenido que salir del país porque sus derechos se han visto vulnerados en la educación, salud, trabajo, vivienda, seguridad.

Desafortunadamente en Colombia existe o se ha clasificado a la población por los llamados estratos sociales que van del 0 a 6. En una entrevista a Roberto Lippi, experto de ONU-Hábitat, explica por qué es necesario eliminar la estratificación. En síntesis se refiere a: *«El único país que conozco que tiene estratificación social para el enfoque de subsidios es Colombia. Y conozco muchos países. Todos tienen sistemas de subsidios que son diferenciados; cada país elabora su propio modelo, pero ninguno se enfoca en dónde está la vivienda. Primero, hace que todos los pobres estén juntos y todos los ricos estén juntos en sectores distintos de las ciudades. Segundo, esto crea un estigma social sobre dónde vive la gente.»*<sup>70</sup>

Ahora, la paz centrará la «democracia colombiana» en la lucha contra el narcotráfico. Una lucha que, aunque ha sido arengada como política estatal, ha servido para contrarrestar a las guerrillas, pero no para debilitar la producción de cocaína ni las mafias. El Estado colombiano está permeado por este fenómeno y una regeneración democrática no puede venir desde las élites de siempre. Santos sabe que debe dar un giro a la izquierda, reforzar el estado de derecho y combatir a los políticos

---

68. ACNUR. “Situación Colombia. Desplazamiento interno”. Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados ACNUR Colombia. Disponible en: <http://www.acnur.org/t3/operaciones/situacion-colombia/desplazamiento-interno-en-colombia/> (Consultado 20-02-2015).

69. ACNUR. Op. cit.

70. GOMEZ, Yolanda: “Hay que enfocar los subsidios sobre las personas, no sobre las viviendas”. Bogotá: Diario El Tiempo, julio 12 de 2014. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/bogota/entrevista-con-roberto-lippi-experto-de-onu-habitat/14241559> (Consultado 22-02-2015).



vinculados con el narcotráfico. Sin embargo, ¿cómo dar la espalda a los caciques locales que apoyaron su campaña y tienen vínculos con los negocios ilegales? ¿Cómo calmar los ánimos de un ejército que ha vivido en la opulencia y que perderá gran parte de su presupuesto? ¿Cómo conjugar neoliberalismo con políticas sociales?

Me llama la atención que dentro de todo este recorrido histórico sobre el conflicto, no se enmarque por parte del gobierno y las FARC; y, posiblemente con la otra guerrilla: El ejército de Liberación Nacional –ELN–; quienes viene adelantando conversaciones conjuntas con el actual Gobierno para una negociación; sobre el papel que juegan y han jugado las organizaciones y movimientos culturales; y, en sí los artistas dedicados a las artes plásticas. Por mi experiencia en el trabajo de campo para esta tesis, pude observar el compromiso innato. Si bien, la violencia hace parte del quehacer cotidiano, también podría afirmar, que siempre las artes han estado presentes y han logrado mitigar y convertir la desesperanza en un nuevo acontecer.

Los movimientos sociales y culturales, en el día a día mueren y surgen; pues algunos son permeados por los partidos políticos tradicionales e incluso ante los partidos de oposición que no logran la unidad; bien sean por personalismos, donde cada uno cree tener su «verdad». Mientras tanto, el miedo impera, se adentra, pero también la esperanza sigue. Se desea que la paz sea un hecho, pues no es vano lo que se suele decir en algunas esferas de analistas dedicados en el tema de los Derechos Humanos: *«En Colombia nos acostumbramos a que la guerra une, y la paz desune»*.



Fig. 108. Habitantes de Granada y personas de organizaciones no gubernamentales que en diciembre de 2000 marcharon en rechazo a la violencia ejercida por la guerrilla de las FARC en la toma armada ocurrida los días 6 y 7 de diciembre, la cual dejó 22 personas muertas. También marcharon por la incursión paramilitar de las AUC, que un mes antes dejó 19 habitantes asesinados en las calles del pueblo. Fotografía: Jesús Abad Colorado. 2000.

## Surgimiento de nuevas fuerzas culturales, organizaciones reivindicativas y espacios alternativos

Como hemos podido apreciar en el primer apartado de este capítulo, hasta la década de los años ochenta en Colombia, no existieron hábitos ni continuidad en procesos, producciones o proyectos por parte de los artistas plásticos, por el trabajo asociativo o colectivo, situación que si existió en el teatro o la música. Se dieron pocas manifestaciones estéticas de trabajo estrecho con movimientos sociales o procesos que apostaran por una incidencia en el contexto político, estrategias que no han sido manifiestas y que únicamente las encontramos en proyectos como El Sindicato y mas acertadamente en el Taller 4 Rojo en la década del setenta.

Esta situación resulta reveladora pues el elogio del trabajo colectivo y el claro posicionamiento social del arte desde una práctica contextual y comunitaria fue apreciable en el trabajo de algunos colectivos artísticos en Europa, en Estados Unidos y en otros países latinoamericanos en la misma época.

Se evidencia que han sido muy pocas las apariciones de nuevos colectivos artísticos con una calidad suficiente en sus producciones que les diesen algún rango de representatividad para ser destacados. Esta afirmación evidencia las dificultades para convocar o promover, por parte de artistas, curadores, críticos e investigadores, a aunar esfuerzos por experimentar actitudes colaborativas y procesos colectivos. Situación que se replanteará en los noventa como veremos a continuación.

Se consideran dos posibles razones para esta situación. En primer lugar, como sugiere el artista Gustavo Zalamea,<sup>71</sup> se generó una profunda crisis de confianza por parte de cada uno de los miembros del campo del arte, que no permitió una promoción de carácter colaborativo o colectivo entre sus partes. En segundo lugar, y de manera más personal, considero que el terror se instauró en el mundo artístico como consecuencia de la complejidad socio-política y el incremento de la violencia, que incidieron en el espíritu de los artistas para la promoción de acciones estéticas de carácter social y político.

---

71. ZALAMEA, Gustavo. *Arte en Emergencia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2000.

En contraposición a la situación colombiana, quiero destacar algunos ejemplos de proyectos que en este sentido, fueron propuestos por colectividades artísticas en países vecinos del cono sur en la misma época, que en condiciones políticas y sociales similares, se plantearon proyectos contextuales de carácter comprometido y político, donde emergieron agenciamientos por parte de estos grupos impulsados por trabajar junto a movimientos sociales u organizaciones de Derechos Humanos, que buscaron alterar la «normalidad» de una vida pública impulsada por el terror dictatorial.

Prueba de ello está en la cantidad de propuestas y sentidos colaborativos que desde distintos grupos y colectividades artísticas se registraron en los países latinoamericanos, sobre todo en la década de los setenta y ochenta, recogidos de manera inédita en las investigaciones que actualmente son llevadas a cabo por la Red de Conceptualismos del Sur.<sup>72</sup>

Proyectos en Argentina como Tucumán Arde o El Siluetazo, en Chile el trabajo del Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A, con su acertada consigna NO +, la Agrupación de Plásticos Jóvenes, los Ángeles Negros, o el trabajo del colectivo de Las Yeguas del Apocalipsis. Colectivos artísticos en Perú como Taller NN, o El Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común. En Brasil los festivales de arte y teatro que involucraron a otros proyectos de la región coordinado por Viajou Sem Passaporte, los colectivos 3Nós3 o Manga Rosa. No-Grupo en México, entre los más destacados.

Un amplio panorama artístico disidente y activista que acompañó con sus propuestas a distintos movimientos paralelamente con sus apuestas artísticas y políticas, de manera abreviada, se citarán algunos proyectos que a modo de ejemplo evidencian como los colectivos artísticos mantuvieron desde mediados de la década de los setenta en adelante, en medio de la convulsa situación política y militar por los distintos estados dictatoriales, una militancia, un hacer comprometido y muy elaborado de propuestas que involucraron espacios sociales, políticos, contextuales y comunitarios de formas disidentes, enfocando un modelo socializador del arte, con un planteamiento similar al que emitía García Canclini, quien afirmaba por aquel momento: «*no basta sociologizar el arte; hay que socializarlo.*»<sup>73</sup>

72. Estos proyectos y actividades visuales y políticas no habían sido revisados de manera conjunta y amplia, sino que se ha tenido una revisión del arte activista, político y conceptual registrada por la mirada hegemónica occidental que veía en algunas y sesgadas manifestaciones en el cono sur pequeños puntos de interés; y de toda esta época se ha registrado lo que ha sucedido en el arte norteamericano y europeo.

73. CANCLINI, GARCÍA. Néstor. "La participación social del arte: el porvenir de una ilusión". Lima: Revista Hueso Húmero. N°5-6, abril - septiembre, 1980. Pág. 71.



Fig. 109. En una Plaza de Mayo inundada, frente a la casa de gobierno, los familiares portan las fotos con los rostros de los desaparecidos. Buenos Aires, abril de 1983. Daniel García.



Fig. 110. *Arte ao ar livre*. Manga Rosa, Intervención de Viajou Sem Passaporte. Sao Paulo . 1981-1982.



Fig. 111. El Siluetazo es la más recordada práctica artístico-política que proporcionó una potente visualidad en el espacio público al movimiento de derechos humanos a fines de la última dictadura argentina.



Fig. 112. **No +**. Colectivo de Acciones de Arte. Santiago de Chile. 1985.

Tres artistas en Buenos Aires, aprovechando la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de la Plaza de Mayo, el 21 de Septiembre de 1983, proponen la creación de siluetas humanas pintadas sobre papeles, disponiéndolas posteriormente en diferentes espacios públicos. Este acto se amplió, de una manera insospechada, en toda la ciudad y en el resto del país, generando una situación inédita tanto por la acción, como por la capacidad de convocatoria de los miles de ciudadanos que se reconocieron en ella, agregando el nombre del desaparecido y su fecha de desaparición. Se trata de *El Siluetazo*, «la presencia de la ausencia».

Por la misma época en Chile, el Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A. arrojó a las calles la consigna abierta NO +. A diez años de la implantación de la dictadura, el grupo busca incidir en la problemática arte y política en los espacios públicos con este lema. La idea es propagar en el espacio urbano la leyenda, para que la ciudadanía completara ese NO + con sus propias demandas, buscando unir fuerzas entre artistas, escritores y grupos de Derechos Humanos. De manera casi inmediata el lema se implantó en las calles y en distintas partes del país, como recuerda la escritora Diamela Eltit: «con una rapidez y una fuerza que nunca alcanzamos a presagiar. Bastaron dos o tres salidas nocturnas de artistas a la calle para conseguir su consolidación. Rápidamente ese NO + proliferó y se completó con leyendas anti dictatoriales que en general remitieron a denuncias y deseos: “NO + muertes” o “crímenes” o “tortura”, por nombrar las recurrencias. Ese lema fue la gran consigna que acompañó el fin de la dictadura.»<sup>74</sup>

Dos hombres que se hacen llamar Las Yeguas del Apocalipsis, Francisco Casas y Pedro Lemebel, el 12 de Octubre de 1989, en la sede de la Comisión Nacional de Derechos Humanos de Santiago de Chile, semidesnudos, bailan una cueca (baile popular declarado como nacional por Augusto Pinochet) homosexual encima de la silueta de un mapa de Sudamérica lleno de cristales rotos de envases de Coca-Cola.

En 1976 en Argentina, el periodista Rodolfo Walsh pone en marcha ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina) y su sistema de difusión de la información de mano en mano, cuyas gacetillas siempre iban encabezadas con semejante contundencia: «Reproduzca esta información, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo, oralmente. Mande copias a sus amigos: nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad. Derrote el terror. Haga circular esta información.»

74. LONGONI, Ana. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. Pág. 354.



Ese mismo año, el argentino León Ferrari recoge titulares y noticias de asesinatos registrados en la prensa durante varios meses, antes de verse obligado a exiliarse. La selección da lugar a 42 hojas en las que se fija la realidad fragmentada presentada por los medios, que al ser nuevamente codificada por el artista, hilvana un discurso del terror en marcha.

Unos años después cintas de VHS circulan de mano en mano, se trata de *Teleanálisis*, un noticiario clandestino realizado en Santiago de Chile entre 1984 y 1989. La posibilidad de acceder a la producción audiovisual permite mostrar los acontecimientos que no existían anteriormente.

El Taller NN en Perú en 1988 elabora *Caja Negra*, presentando de forma explícita cómo las imágenes forman parte del combate. Atrapados como estaban en la guerra entre el Estado y Sendero Luminoso, de obligado posicionamiento para la sociedad, a riesgo de ser señalados como enemigos por ambos adversarios. Taller NN selecciona imágenes de diferentes masacres aparecidas en las portadas de la prensa, para serigrafiarlas en colores contundentes y sellarlas con la marca Perú, cual denominación de origen y listo para su exportación.

En agosto de 1981 integrantes de dos grupos de teatro argentino, Taller de Investigaciones Teatrales y el grupo de arte experimental Cucaño, viajan juntos a São Paulo para participar en el festival Alterarte II y se vinculan con otros grupos de la ciudad como, Viagau Sen Passaporte, realizando distintas intervenciones, entre ellas, simulaban en la Plaza de la República una intoxicación masiva que desencadenó una psicosis colectiva. Los simuladores fueron trasladados al hospital y más tarde a la comisaría. Al día siguiente, deciden refundar el movimiento surrealista internacional.

En estos proyectos puede apreciarse la intención de conciliar una política de la memoria, de la denuncia y del activismo, con la necesidad de recomponer los vínculos sociales y el compromiso directo de los artistas ante condiciones sociopolíticas adversas; además, hubo una amplitud de posiciones colectivas de gran relevancia para el desarrollo artístico en cada uno de los países del cono sur, con unas incidencias sociales y artísticas de considerable relevancia.

De esta forma, la centralidad de algunas manifestaciones estéticas fueron desplazadas hacia la búsqueda de afectos comunitarios y de antagonismo en el espacio público y artístico, contribuyendo en la articulación de una experiencia asociativa desde el arte que marcó decisivamente tanto el espacio social y político como la formalización estética y que se continúan ejerciendo hasta la actualidad bajo otros colectivos artísticos.



Fig. 113. *La Conquista de América*. Las Yeguas del Apocalipsis. Performance. Fotografía: Paz Errázuriz. Santiago de Chile, 1989.



Fig. 114. Taller NN. Perú 1984-1989. Cartel del concierto organizado por la banda Kaos y NN. Lima, 1989. Impresión intervenida con serigrafía 29,7x21cm Archivo Alfredo Márquez.



Fig. 115. *Proyecto Horacio* de Heiner Müller, realizado con un grupo de internos de la Penitenciaría Central La Picota. En el Teatro Camarín del Carmen, Bogotá, diciembre 1993.

“En un país con 30.000 muertos por año a causa de la violencia, la experiencia teatral de Mapa Teatro en la cárcel de La Picota quiso mostrar otra cosa: las pulsiones de vida y la sensibilidad de su gente. Pero si los detenidos se mostraron tan sensibles, fue también porque el texto de Heiner Müller los sacudió, pues Horacio es la historia de un hombre que mata dos veces. La inmensa bondad de esta experiencia es haber permitido a los reclusos ser otra cosa que asesinos. Se volvieron, de repente, dignos de la mirada de los otros y tal vez, también, de su propia mirada.” Serge Michel, *Le Nouveau Quotidien*. Ginebra, abril de 1994. En: <http://www.mapateatro.org/horacio/tecnica%20horacio.html>.

Si se hace relación a estos hechos continentales, es por la estrecha relación tanto espacial como de ideologías que impregnaron a los países vecinos y que en Colombia también se vivieron, aunque de una forma particular. La indagación en colectivos artísticos que buscaron relacionar proyectos con énfasis políticos, sociales o de sentidos contextuales y comunitarios en el país, nos remite solamente a los anteriormente mencionados, El Sindicato y Taller 4 Rojo.

## Irrupciones

Es a partir de los años noventa que esta situación empieza a cambiar en las artes plásticas en el país. La percibe una notable irrupción de prácticas artísticas que empiezan a trabajar de forma colectiva, que partieron en muchos casos del cuestionamiento acerca de su actuación dentro o fuera del marco institucional, así como la fuerza de los proyectos de autogestión y de curaduría realizados por artistas, empiezan a ser una novedad en el arte colombiano.

En algunos casos en oposición, en otros, como prácticas paralelas a las institucionales, pero que han hecho que estas hayan tenido que replantear su papel para recuperar su pertinencia a un medio que se hace cada vez más horizontal, con artistas empoderados que empiezan a ser conscientes de las limitaciones que supone el modelo institucional y la tarea de experimentar otros medios de investigación, formalización y sentido.

El arte, desde el trabajo contextual y comunitario, empieza a tomar una relevancia inusitada en algunos artistas, como parece evidenciarse en el interés que despertaron estas prácticas en algunos colectivos y gestores culturales en el ámbito nacional; situación que coincide con uno de los periodos más difíciles por los que ha pasado el país en términos políticos y sociales, «lo que parecería darle crédito al cliché que afirma que hay una exacerbación de la energía creativa en tiempos de crisis», como menciona el crítico y curador colombiano José Roca.

Ante la ausencia en los noventa de un contexto artístico apropiado, colectividades artísticas autónomas con procesos de agenciamiento, espacios alternativos de gestión y promoción cultural, museos dedicados al arte contemporáneo, galerías con alto reconocimiento gremial, prácticas de coleccionismo, apoyo estatal a la investigación y creación artística, soporte a artistas jóvenes,

publicaciones de relevancia que involucraran el fenómeno artístico a nivel nacional. Con este contexto indeterminado, los artistas deciden pasar a la acción a través de iniciativas individuales o colectivas por posibilitar formas y espacios autónomos que en muchos casos lograron integrar en torno a sí a toda la comunidad artística, convirtiéndolos en medios muy efectivos de animar la discusión. Con intereses disímiles, se percibe en algunos artistas el deseo de acercarse al ciudadano, de investigar sobre los hechos sociales directamente en los espacios urbanos, de revisar lo popular, de investigar al margen de la institución y explorar otros modos de interacción tanto desde la construcción estética como de sus espacios de visibilización y distribución o con espectadores o lugares donde no existía la práctica artística.

Esta voluntad de actuar en contextos en los que normalmente no hay actividad artística se ha materializado en una serie de proyectos que ha desplazado el marco de acción habitual hacia otros espacios. Es importante apreciar cómo en algunas ocasiones se empezó a recurrir a la investigación colectiva artística sobre comunidades específicas, con elementos sociales que determinaron esas incursiones particulares, desplazamientos de la práctica artística hacia contextos urbanos inexplorados o nunca planteados como espacios de investigación cultural.

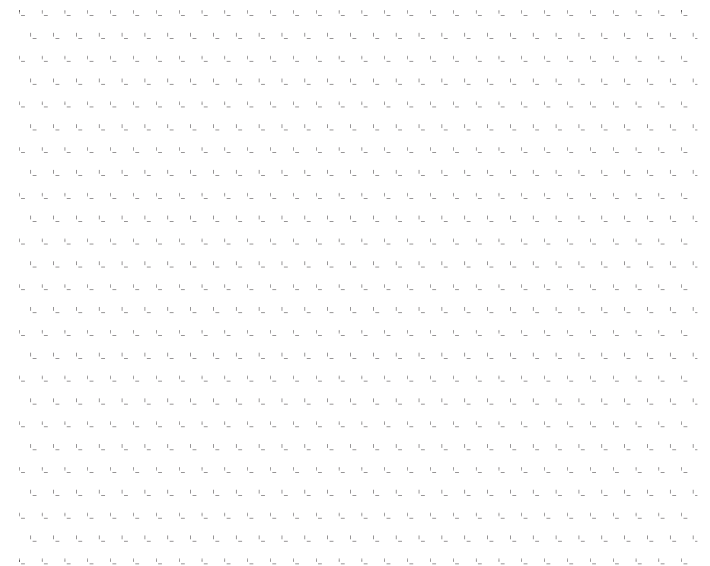
Estas iniciativas de creación colectiva y prácticas colaborativas desde las artes plásticas, surgen de procesos independientes situados con propósitos y necesidades diversas. Se vislumbran distintas formas de trabajo común, como por ejemplo, prácticas de intercambio de conocimiento entre colegas o disciplinares; prácticas participativas con proyectos que convocan a otros, ya sea al ciudadano común o a una comunidad; procesos de creación conjunta e intercambio de saberes entre artistas y profesionales de otras disciplinas y colectivos.

Del mismo modo, se generan lugares de producción entre estudiantes, egresados y colegas artistas, como una forma de resistencia ante la ausencia de espacios de exhibición en las ciudades, para jóvenes artistas no convocados por museos y galerías. Algunas de ellas han implementado, con el tiempo, el servicio de residencias artísticas, adaptando los espacios locativos o alquilando espacios vecinos para cumplir funciones diversas y simultáneas, como exposiciones, conversatorios, talleres, cine y encuentros comunitarios.

El concepto de colectivismo o creación colectiva en artes lo describe el artista y gestor cultural Carlos Uribe de la siguiente forma:



Fig. 116. En la sede Comunal del Barrio Venecia en Bogotá se llevó a cabo la primera edición de la Bienal de Venecia de Bogotá en 1995, proyecto pionero en el trabajo colectivo artístico con incidencia en el ámbito social y del mismo modo en el espacio artístico nacional.



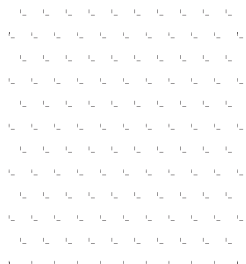


Fig. 117. **Canómada** Colectivo Descarrilados.

Proyecto invitado al 41 Salón Nacional de Artistas realizado en Cali, en 2008-2009. Durante dos meses, la canoa navegó entre varias poblaciones del río Cauca, llevando objetos y mensajes que propiciaron poéticas de relación entre los habitantes. Canomadar: Acción de navegar- intercambiar-habitar-indicar-relacionar- ir de viaje. La canoa fue bitácora de encuentros; el río, símbolo de movimiento y vida. En cada población, integrantes del colectivo y artistas participantes, realizan talleres de creación en los que aflora la cultura del río, su historia, y las prácticas sociales de sus habitantes.



Fig. 118. Populardelujo. Diario El Tiempo. 25 de julio de 2011

Populardelujo es un proyecto interminado, interminable, empírico y mutante dedicado a la Bogotá común y corriente. Les interesa especialmente la llamada gráfica popular, entendida como todas aquellas imágenes que se producen al margen de los grandes medios de comunicación y por fuera del circuito de las agencias de publicidad, estudios de diseño y universidades. consideran que al revisar esta cultura visual con cariño, gracia y respeto están reconociendo no sólo el valor de una expresión estética subestimada, sino contribuyendo a darle mayor visibilidad a personas, comunidades, experiencias y costumbres que no han tenido suficiente representación. Populardelujo adopta muchas formas: exposiciones, libros, impresos, charlas, talleres.

*Surge de la teoría social, que defiende que el interés o el bienestar del colectivo son más importantes que el interés o el bienestar de un individuo en particular. La colectivización del acto creativo asumido como una matriz productiva capaz de transmitir su esencia incluso al hemisferio de la recepción artística funde así, en un mismo crisol anti individualista, los perfiles materiales y semióticos del arte.<sup>75</sup>*

De esta irrupción se empiezan a encontrar asociaciones para proyectos artísticos colectivos, contextuales y comunitarios, acentuándose diversos y variados procesos. Podemos destacar el trabajo *Canómada*, realizado por el colectivo Descarrilados que, con una amplia y valiosa experiencia en proyectos colectivos, emprendió varios trayectos a lo largo del río Cauca, conectando poblaciones ribereñas mediante intercambios, comunicaciones y prácticas artísticas diversas. De esta manera se acoplaron a la cultura del río Cauca y las prácticas desarrolladas alrededor de esa cultura.

En esa misma dirección, Echando Lápiz, proyecto liderado por Manuel Santana y Graciela Duarte, ha permitido la persistencia de la memoria, la simbolización y movili-zación de culturas locales a partir del hecho sencillo de analizar la flora y registrarla con el dibujo. Son muchos los colectivos y artistas que han desarrollado propuestas en estas direcciones.

Los Salones Regionales de Artistas han sido un ámbito propicio para su emergencia. Basta pensar en los trabajos del colectivo Mal de Ojo a lo largo del Caribe colombiano; o, en el eje cafetero, el colectivo Ágora Lep, en Manizales, o el colectivo Do Mingueros, en Pereira. Bajo estas mismas características, con un proceso coherente en el medio y de trascendencia nacional, se puede mencionar al Grupo A-Clon de Medellín.

Además de la diáspora de los colectivos y talleres de creación colectiva antes mencionados existen un sin número de propuestas imposible de citar en su totalidad, por lo que sólo mencionaré las más destacadas en relación al tema que nos atañe: Taller Darién, Taller 7, Los Caminantes, Colectivo Proyecto 3N, Donde Tallan Los Recuerdos e Industrias Papa Bomba, Ruinas Faber, Popular de Lujo, El Bodegón y Octavo Plástico, por mencionar solo algunos en una temporalidad amplia, conformados por las nuevas generaciones de artistas con interés en sincronizar la promoción de prácticas colectivas con propósitos independientes de la institución del arte.

75. URIBE, Carlos. "Las prácticas artísticas en comunidad: un horizonte de acción que transforma las relaciones arte/sociedad en Medellín". Bogotá: Revista de artes visuales Errata#. Nº 7, abril de 2012. Pág. 173.



Este surgimiento de fuerzas culturales y de proyectos artísticos en relación con las comunidades empieza a predominar: algunos casos de manera autónoma y otros mediante el apoyo institucional. Del mismo modo, se acrecienta la «necesidad» del Estado por llevar a cabo en sus políticas culturales una voluntad de implementar programas de acercamiento a las comunidades oprimidas y siempre apartadas del desarrollo desde lo cultural.

Programas encaminados a asumir la cultura como medio para la integración, la difusión de identidades que el discurso gubernamental quiere promover y el deseo de mejorar según sus expectativas la calidad de vida de sus ciudadanos; una inversión inédita que está implícitamente ligada a la nueva constitución y las obligaciones de promover el multiculturalismo, así como la promoción de sus potencialidades culturales antes relegadas. Asimismo, se entiende la cultura como un medio estratégico para divulgar sus posiciones sociales y políticas,<sup>76</sup> puro mesianismo institucional que valora el tipo de experiencia en términos de su uso instrumental.

Patrocinios que están obligando a que los artistas como medio de subsistencia trabajen y obtengan, a partir de convocatorias, subvenciones y recursos estatales, generar proyectos que están encaminados a desarrollar las políticas culturales institucionales. Situación que no está mal a no ser porque, al ser una de las fuentes importantes de recursos para los artistas, la cooptación para formalizar modelos hegemónicos, institucionalización de la cultura, oficialización de modelos culturales, se ponen al orden del día. El artista como vocero y realizador de la política cultural del Estado con la «libertad» de asumir la creación desde los intereses institucionales.

En este proceso reformador desde lo cultural, sobre todo en la última década, es apreciable una contribución más incidente por parte de distintos ámbitos institucionales y culturales, los museos de arte moderno más activos y dinámicos, además de los museos históricos; también el desarrollo de nuevas escuelas artísticas universitarias en el país y el establecimiento de nuevos programas educativos en artes plásticas y visuales que permiten el acceso a la educación artística a una mayor parte de la población. Proliferan eventos artísticos de gran envergadura, que paralelamente a los ya instituidos se van consolidando paulatinamente a lo largo de la presente década.<sup>77</sup>

76. Las políticas estatales empezaron a entender que una de las maneras de romper con la violencia no se centraba en fortalecer las fuerzas públicas de control, sino de razonar que una gran masa de la población, sobre todo la menos favorecida, requiere inversión en educación, cultura y unos servicios dignos de habitabilidad e inversión social que se han venido llevando a cabo en las políticas de gobierno de las últimas legislaturas.

77. Feria Internacional de Arte Artbo, Premio Luis Caballero, Festival de Performance de Cali, Odeón Feria de Arte Contemporáneo, ART/ Cartagena Feria Internacional de Arte.



Fig. 119. *Equidad/Resistencia - Plantas Medicinales*. Gloria Jaramillo. Proyecto promovido por los Laboratorios de la Galería de Arte Contemporáneo del Centro Colombo Americano de Medellín. 2010.

Por tradición, el conocimiento de las plantas medicinales en la cultura colombiana ha estado ligado a la mujer, en especial en la vida rural. La Asociación de Mujeres de Plantas Medicinales del Municipio de San Vicente, con más de diez años de investigación, así lo manifiesta. Durante todo este tiempo y bajo la dirección de notables mujeres de este municipio y de la artista plástica Gloria Jaramillo, también residente de esa región, cada martes de cada semana, entre 40 y 60 mujeres se reúnen en varias de sus casas para compartir este ancestral conocimiento. Pero, simultáneamente en estos encuentros entre mujeres de esa comunidad, han aparecido otras razones primordiales que justifican su asociación, como salvaguardar su dignidad y resistirse ante el abuso de una sociedad todavía predominantemente “machista”. Estos encuentros entre ellas son bases de apoyo para exigir sus derechos.



Fig. 120. *Tiempos de Escuchar. Tejiendo identidad entre los pueblos originarios de América*. Paola Rincón. Laboratorio Socio Artístico promovido por la Galería de Arte Contemporáneo del Centro Colombo Americano de Medellín. 2010.

Entre los objetivos de este laboratorio está ayudar al proceso de recuperación de identidad y ampliar acciones coherentes con uno de los mandatos de la cumbre mundial de los pueblos y organizaciones originarias de Abya Yala (América) en Puno, Perú en el 2009 de crear espacios en las ciudades donde los pueblos originarios de América compartan sus tradiciones y conocimientos. Considera que es tiempo de escuchar al otro, generar en ellos autonomía, más que mantener en nuestra sociedad contemporánea los estereotipos de que el ser originario de América es un salvaje, un primitivo, encerrado en una reserva solo valorado por el folklor y no por la riqueza de su humanidad.

Durante dos semanas cinco jóvenes artistas estudiantes de la Universidad de Antioquia: Betzaida Tandioy Jacanamijoy, Antonio Jacanamijoy y Carlos A. Jacanamijoy miembros de la nación Inga del Putumayo, Cristina Chinunke Jamioy de la nación Kamsa-Sibundoy, del Putumayo y Marisol Calambás Soscue de la nación Nasa-Páez del Cauca, una artista y activista indígena local Paola Rincón, con quien se ha trabajado laboratorios sobre estos asuntos y un artista norteamericano canadiense Alfred Young Man, Jefe Águila de la nación Cree, en el estado de Montana, han trabajado sobre estos tópicos con intensidad y desde el hacer un arte visto por una percepción indígena. Estos asuntos relacionados con sus culturas han encontrado solemnes diálogos que demuestran lo perenne que une sus pensamientos aun desde diferentes latitudes.

Aún así, a pesar de la transformación y el aumento del presupuesto, recursos y programas encaminados a la inversión cultural, de las apuestas por el trabajo colectivo o la internacionalización de los artistas con gran relevancia en eventos a nivel mundial, se ve necesario también que las prácticas artísticas visuales pudieran ampliar en sus contenidos interpretativos y de acción, parámetros que integran en sus despliegues e investigaciones las realidades sociales, las exclusiones y las afrentas cometidas contra sus conciudadanos, que dirigieran un interés por un trabajo directo con poblaciones, colectivos étnicos o exploraciones con realidades urbanas directas.

Sobre todo y como se ha venido demostrando en este capítulo contextualizador de la situación social, cultural y política colombiana, el país continúa atravesando una grave y compleja situación de confrontación y guerra civil, de desigualdad de grandes proporciones obligando a una descomposición social donde las mayorías sobreviven en distintos grados de exclusión. Realidad que no está oculta para los hacedores artísticos y de la cultura pues estos desajustes están a la orden del día en todos los hechos y circunstancias del acontecer nacional.

De manera autónoma o en algunos casos con patrocinio o coordinación institucional, suceden proyectos encaminados en el sentido planteado, distintos artistas y colectivos buscan desarrollar propuestas que buscan interactuar con comunidades específicas para la investigación de formas novedosas de asumir el trabajo plástico, con una conciencia ética por profundizar en las realidades más inmediatas de sus entornos citadinos y cotidianos, por encontrar un valor en la gestión cultural al buscar promover la actividad artística en contextos donde se carece de ellas no solo por promoverla, sino además, por buscar profundizaciones inéditas que de esos novedosos encuentros con lugares sociales anegados pueden propiciar tanto para la práctica artística como para la colectividad en la que se ejecutan, encuentros entre lo culto y lo popular en transversalidades que brindan la posibilidad de ampliar las posibilidades estéticas y las relaciones urbanas.

En su mayoría estas proyectos están emparentados en la práctica artística de contexto o práctica artística comunitaria y como está definido en el marco conceptual de esta investigación son las formas en las cuales queremos indagar. A continuación, me detendré en algunos proyectos relevantes que tienen que ver con estas fuerzas culturales y espacios alternativos de trabajo. Las características, la diversidad de medios, fines, metodologías y procesos, están relacionados directamente con el tema de estudio. Por tanto, aunque se han definido cuatro proyectos específicos de análisis, es necesario comentar de manera pormenorizada algunos proyectos relevantes que en este sentido se han realizado en el tiempo propuesto de análisis y que brindan más elementos formales y conceptuales para la investigación de estas prácticas en Colombia.

Se comentará el caso de dos eventos relevantes *La Otra Biental* en Bogotá o el *Encuentro Internacional de Medellín*, y tres proyectos colectivos notables *Memoria Canalla*, *Proyecto C'undua* y *La piel de la memoria*. Casos específicos que tienen que ver con nuestro tema de estudio y que por su propuesta y acierto, merecen un apartado propio.

## La Otra Biental

La Otra Biental se desarrolla en la ciudad de Bogotá. Se trata de una plataforma independiente para visibilizar y promover las prácticas artísticas contemporáneas. Su objetivo central es difundir estas prácticas con propuestas que operen de manera diferente en espacios urbanos no convencionales distintos a los habituales recintos feriales. Su interés prima en que el arte salga de las galerías y se conecte con la realidad de la ciudad, su memoria y sus protagonistas, reafirmandose como un evento en donde las instalaciones e intervenciones artísticas en el espacio público son los protagonistas.

La primera versión se realizó en 2007 y se viene desarrollando ininterrumpidamente con el apoyo cada vez mayor de la empresa privada y de las instituciones culturales, permitiéndoles convocar en la Biental de 2013 a artistas provenientes de África, Asia, Europa y América entre los que se encuentran Alexandra Gelis, de Venezuela, y José Luis Bongore, de España, quienes desarrollaron su obra con raperos del sector. Gelis, por medio de la construcción de instrumentos con elementos como mobiliario y desechos electrónicos, y Bongore, por medio de un retrato audiovisual-documental sobre su cotidianidad.

Una de sus características es que se ha realizado en espacios poco convencionales como en su primera edición, en el edificio deshabitado Panauto, cerca del centro de la ciudad, habitándolo y reactivándolo como locación artística, o en otras versiones, donde las propuestas artísticas estuvieron ubicadas en lugares como la Plaza del Mercado del barrio La Perseverancia, la Casa La Otra en el barrio de La Macarena y un lote del barrio Bosque Izquierdo. En este último fue construida una Maloka<sup>78</sup>



Fig. 121. Huerta Comunitaria y Maloka en el barrio Bosque Izquierdo de Bogotá. 2009.

78. Maloka es una casa comunal ancestral, utilizada por los indígenas del Amazonas, que tiene diferentes características según su relación con la comunidad de donde proviene. Toda Maloka es construida por la minga de la comunidad y representa la vida misma y es donde se reúnen todas las noches los Caciques, Ancianos, Curacas, Gobernadores, Sabedores, mujeres, niños, jóvenes y adultos, la comunidad en general. En ella se recrea la palabra de vida y unidad, el consejo espiritual, la palabra dulce que es el mismo Padre-Madre (cosmos-tierra). Este acto de vida, o mambeo de la palabra, es el espacio-tiempo donde la comunidad se expresa y entre todos se desdénia la envidia, la maldad, el engaño, los celos, los malos pensamientos, la mala palabra, todo aquello que cause malestar y desarmonía en la convivencia y el entorno.



Fig. 122. Intervenciones en las fachadas del barrio de la Perseverancia de Bogotá a partir de imágenes del fotógrafo Sady González. 2011.

por indígenas de la región del Putumayo, con el apoyo de los habitantes del sector. Esta fue una intervención artística muy significativa, que quedó finalmente como un espacio permanente dentro del paisaje del centro de la ciudad y que cuenta también con una huerta.

La transformación artística que propuso la Bienal en este sector medular del centro de Bogotá, giró a través de tres ejes conceptuales: el espacio público (fronteras in/visibles); el devenir histórico (la memoria y contemporaneidad del tejido urbano); y la ecología radical (ciudad, sostenibilidad y soberanía alimentaria).

Llama la atención que una bienal de arte incluya un tema que ocupa los primeros renglones de las noticias nacionales y globales: la soberanía alimentaria. Por eso los espectadores encontraron como intervenciones artísticas varias huertas urbanas, conversatorios y talleres con niños sobre cultivo y conservación de semillas nativas.

Otra de las intervenciones que tuvo trascendencia en el paisaje urbano de La Perseverancia fueron las «gigantografías» impresas en las fachadas de algunas casas, fotografías del antiguo Sady González, fotógrafo que registró los hechos del «bogotazo» y de otros momentos de la Bogotá de los años cuarenta y cincuenta.

La organización de la bienal convoca también espacios interdisciplinarios, en donde la experimentación e investigación estén presentes en su propuesta expositiva. La programación *Conversando con La Otra*, presenta una serie de charlas y talleres con artistas, arquitectos, colectivos y curadores invitados que, a partir de las prácticas artísticas contemporáneas, buscan acercar a los visitantes a temas relacionados con el espacio público, la arquitectura contemporánea y circulación de obras en espacios no convencionales. La conexión del arte con las personas y realidades cercanas que se hace evidente en La Otra Bienal, le da fuerza a lo que creadores de diversos ámbitos han defendido: «nada es más universal que lo local.»<sup>79</sup>

79. Para obtener mayor información vid.: <http://laotrabiennial.com/> O también: <https://www.youtube.com/watch?v=yaxaRm3NgBo>



## Encuentro Internacional de Medellín

El Encuentro Internacional de Medellín (MDE) es un proyecto liderado y realizado por el Museo de Antioquia con el apoyo de los sectores público y privado de carácter local, regional, nacional e internacional, que busca promover la producción, circulación y apropiación de las prácticas artísticas contemporáneas, en museos, parques, calles y espacios públicos de la ciudad.

El MDE cuestiona el formato convencional de las bienales, no sólo por la periodicidad con la que se realiza sino también por su interés en vincularse con agentes internos y fortalecer el campo cultural local, articulando distintas nociones de relación con lo urbano y propiciando la circulación de personas, proyectos artísticos, discursos y concepciones culturales diversas. Las estrategias que ha planteado el encuentro, operan como una estructura horizontal de relación, con la cual se activan y replantean diversas formas de comunicación entre las prácticas artísticas y la ciudad.

A través de este encuentro, el arte llega a múltiples comunidades y sectores de la ciudad por medio de conferencias, exposiciones, talleres, conciertos, charlas y otra serie de actividades que proponen un diálogo continuo y abierto con prácticas artísticas que se desarrollan tanto desde el espacio académico como por fuera de él.

La primera versión del MDE, realizada en 2007, se enfocó en los espacios de hospitalidad. En dicho evento se invitaron a más de 286 artistas y numerosos conferencistas, además de desarrollar exhibiciones, conversatorios, ciclos de cine y otras actividades que llegaron a cerca de 300 mil personas. Su eje de trabajo han sido los diferentes modos de construcción y recreación de conocimiento en y desde el arte, así como el potencial pedagógico de las prácticas colaborativas y comunitarias.

La estructura y el desarrollo del MDE responden al propósito de trabajar en el contexto de la ciudad de Medellín con sus agentes sociales y culturales. Busca promover la interacción educativa y cultural, convocar a la participación de muchos y propiciar la reflexión por medio del diálogo polifónico e interdisciplinario. En sintonía con estos objetivos, las diferentes curadurías del MDE (2011, 2015) se han involucrado con colectivos y agentes diversos, desde la academia a los contextos de trabajo comunitario, así como a los espacios de autogestión que existen en la ciudad.

De esta colaboración resulta el proyecto general del MDE, que relaciona institucionalidades diversas en un intento por tejer complicidades y potenciar un conjunto de propuestas que abarcan las artes



Fig. 123. **A la rueda rueda.** Ana Claudia Munera. Proyecto para el MDE07. 2007.

Este proyecto surge a partir de una exploración de un objeto industrial, el Coche para Bebé, y de la apropiación cultural que un grupo urbano hace del mismo con fines distintos para los que fue diseñado y producido en serie. Esta reutilización no está desligada del entorno de una economía informal de sobrevivencia que hace parte del problema de crecimiento y marginalización de vastas zonas de las ciudades colombianas. El objeto como tal, transformado y reacondicionado como carrito de ventas recrea y adapta las formas preestablecidas por el diseño serial de distintas épocas, tendencias y materiales con elementos propios de otros entornos; para convertirse en un híbrido cultural, entre la estética industrial y las mediaciones urbanas. La acción se realizó recorriendo el centro de la ciudad con los vendedores y entre ellos y la artista se creó una obra colectiva.



Fig. 124. **Museo Aerosolar.** Tomás Saraceno. Proyecto para el MDE07. 2007.

“El primer museo suspendido en el aire, construido con bolsitas de plástico recicladas del mundo, vuela y se desplaza con energía solar y humana”. Tomas Saraceno. En este proyecto se plantea hacer volar un inmenso conjunto de bolsas reciclables a manera de un “Museo Volador”; se dice de Museo, pues se sugiere marcar, dibujar o intervenir, a manera de lienzo, con un marcador indeleble, las bolsas que se donen para el proyecto. Así, se obtiene un museo de tamaño, forma, color y destino en constante crecimiento y movimiento: cuantas más bolsas, más se agrandará su colección.

plásticas, la arquitectura, la música, la imagen y la tecnología. El proyecto parte del convencimiento de la especial capacidad transformadora del arte y la cultura y, en esa medida, comprende la necesidad de profundizar y propiciar formas de acercar sus públicos a las prácticas artísticas contemporáneas. Como reconoce el co-curador del MED Conrado Uribe:

*Es muy importante podernos conocer y poder debatir desde una perspectiva dialógica, ofreciendo la posibilidad realmente de discutir en una ciudad como Medellín, que durante mucho tiempo olvidó esa posibilidad como manera de hacer y de construir conocimiento, una ciudad que antepuso las balas a las palabras y antepuso la acción al pensamiento, entonces eso, en este contexto es muy importante.<sup>80</sup>*

Los organizadores están convencidos de la especial capacidad transformadora del arte y la cultura, y en esa medida comprenden la necesidad de profundizar y propiciar formas de acercar sus públicos a las prácticas artísticas contemporáneas. Por ello su apuesta por el MDE ante el mundo, por reconocerse y enriquecerse con el aporte del otro.

El resultado de estas transformaciones, entre muchas otras, es promover propuestas artísticas que enfoquen su trabajo teniendo en cuenta los problemas urbanos y la función social cada vez más apreciable en los intereses temáticos y estéticos de los artistas. Estos toman conciencia de los profundos cambios instaurados. Ahora se impone la dureza de las ciudades y sus vertiginosas crisis urbanísticas y sociales, constituidas por las grandes migraciones del campo, ensanchando los anillos periféricos, que crecen y crecen cada día a ritmos vertiginosos.

Con este contexto, es clara la apuesta tomada por algunos artistas frente a estas circunstancias, con una preocupación centrada en abordar estas situaciones en su trabajo y de mirar en la ciudad y de cara a la ciudad su material de reflexión. Además, investigadores e intelectuales asumen elaboraciones en este sentido con los cuales se comprometen profundamente.

Los artistas convocados, a través de la experiencia propia desde la situación social, descubren o trabajan sobre la verdad más profunda de la realidad, en medio de apariencias y realidades de lo cotidiano, insistiendo en que este análisis de lo real solo es posible mediante el diálogo de subjetividades, entendiendo este no como la manifestación emotiva y sensible del alma del artista, sino como la afirmación de una propia perspectiva en el marco de investigación de la realidad social.

80. URIBE, Conrado. “Imaginar futuros posibles”. 2011. En: <http://mde11.org/?p=4870>. (Consultado 28-12- 2015).

Teniendo en cuenta que la investigación y la trabazón con lo real es lo esencial, quedan abiertas todas las técnicas y alternativas de trabajo, permitiéndose una versatilidad y un diálogo constante con los fenómenos, entornos y formalizaciones de acuerdo a cada una de las investigaciones y situaciones que los proyectos se proponen realizar durante la duración del evento, que en cada edición convoca a más personas con el interés de indagar desde una práctica artística de investigación social, convirtiendo este evento en particular en uno de los motores de la investigación contextual y comunitaria más relevante en el ámbito nacional. La próxima edición se realizará en diciembre de 2015 bajo el planteamiento *Historias locales /Prácticas globales*.<sup>81</sup>

## Memoria Canalla

La búsqueda de espacios y modos alternativos de producción artística, así como la reflexión de nuevas formas de entender el trabajo artístico en la ciudad han sido el origen y planteamiento del Colectivo Hogar, que trabajó en la ciudad de Bogotá desde los años noventa, desde distintos modos de intervención gráfica sobre los muros y espacios públicos de la ciudad.

Su trabajo constante con la intervención urbana desde el grafiti, actividad muy prolífica en Colombia y sobre todo en Bogotá desde los años setenta,<sup>82</sup> y la relación mantenida con otros colectivos y artistas a nivel local y nacional, generó la necesidad de realizar una investigación en torno a la historia desterrada y perseguida de los muros de la ciudad, generada por artistas urbanos.

Su uso por parte de movimientos estudiantiles y grupos guerrilleros en un origen en Colombia, ha continuado hasta la actualidad con un desarrollo considerable de imaginaria, recursos técnicos e incidencia en la población de manera significativa; esa necesaria revisión es la que motivó a este colectivo a generar el proyecto que se denominó: Memoria Canalla.

81. Para conocer todos los contenidos desarrollados durante los encuentros, vid.: [www.encuentromedellin2007.com](http://www.encuentromedellin2007.com) o <http://mde11.org/>

82. Genealógicamente, desde los años setenta la situación política de las dictaduras militares y democráticas represivas en Latinoamérica generó expresiones estéticas y de arte urbano con un marcado sentido político y contracultural que se mantiene dentro del concepto de guerrilla comunicacional. Asumiéndose como una herramienta estética de comunicación alternativa, no privada sino auto gestionada, vinculada a proyectos de emancipación y de transformación social, así como a una constante crítica o cuestionamiento libertarios del poder político y económico frente al capitalismo neoliberal.



Fig. 125. *Ramones. ¿Es lícito confundir la prosperidad de una clase como el bienestar de un país?* Nazza.

Intervención en Bogotá dentro de la convocatoria de Memoria Canalla. 2009.

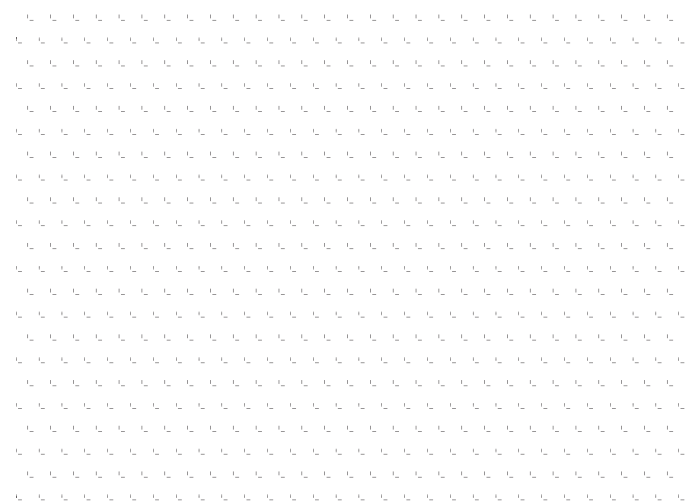






Fig. 126. Blu. Intervención en Bogotá dentro de la convocatoria de Memoria Canalla. 2009.



Fig. 127. Cartel inauguración de la exposición Memoria Canalla. Museo de Bogotá. 2009.

Este fue uno de los proyectos ganadores del concurso Ciudad y Patrimonio 2008, del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. El proyecto consistía en recuperar durante tres meses, en una exposición pública, parte de la memoria de las distintas intervenciones gráficas realizadas sobre los muros de la ciudad, «determinante en la historia y memoria visual de los ciudadanos que por su condición ilegal y efímera, que no ha sido tenida en cuenta cabalmente en espacios de estudio y exposición, haciendo justicia a su real importancia y valor»,<sup>83</sup> según los manifiestos del proyecto.

En entrevista realizada a Stinkfish éste manifiesta los objetivos del proyecto:

*[...] fue una exposición que recogió parte de la historia del grafiti en Bogotá; grafiti sentimental, estético, grafiti político con propuesta estética. Con base a ese material se posibilitó también hacerse una idea del panorama político y cultural de Colombia, porque a través de las propuestas que se ven en la calle es posible igualmente captar las influencias culturales y los tópicos que incitan la expresión en las paredes.<sup>84</sup>*

La exposición se realizó del 9 de Julio hasta el 30 de Septiembre de 2009 en el Centro de Memoria Histórica de la ciudad de Bogotá. Además del montaje en la sala, se realizó un documental sobre el grafiti y diferentes conferencias, talleres e intervenciones públicas en diferentes puntos de la ciudad, convocando un extraordinario conjunto de artistas y editores internacionales que conocieron e intercambiaron propuestas con artistas colombianos, como Onesto de Brasil, Blu de Italia, Tristan Manco de Inglaterra, Marcos Sueño y Fumaca de Perú, Vexta de Australia, Naza de Argentina, Juan Canales de España y Martha Cooper, fotógrafa estadounidense experta en el tema de intervención callejera.

Contemporáneamente hablamos del grafiti a partir de tres paradigmas notorios que, según los análisis, determinan históricamente las raíces fundamentales del fenómeno: primero, el paradigma del grafiti textual de la revolución de mayo de 1968 en París y otras ciudades; segundo, el paradigma del grafiti tribal neoyorkino que se inicia por esas mismas fechas; y tercero, el paradigma latinoamericano del grafiti textual «de leyenda ingeniosa» de los años ochenta.

Estos tres tipos de grafiti continúan hasta la actualidad con variantes e hibridaciones. El primero sobrevive en el grafiti político-ideológico, el segundo evolucionó en el grafiti-mural Hip Hop y el tercero se mantiene habitualmente dentro del repertorio de las culturas urbanas latinoamericanas.<sup>85</sup>

83. Vid: <http://memoriacanalla.wordpress.com/2010/01/04/documental-memoria-canalla/>

84. Entrevista personal con Stinkfish, sostenida en febrero de 2013 en la ciudad de Bogotá.

85. EJERCITO COMUNICACIONAL DE LIBERACIÓN. *Mural y Luces*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información, 2011.



El primero y el último son paradigmas que se basan en el texto y en su cualidad de tal, enfocado en el grafiti político que evidencia una intención social explícita más allá de la universal expresión catártica personal: la necesidad de una memoria que ayude a reconstruir identidades y de comunicación vital al constituirse en un medio de comunicación alternativo al de los hegemónicos.<sup>86</sup>

En Bogotá el grafiti situacionista ideológico poético del mayo francés y el «grafiti de leyenda ingeniosa» tuvieron su periodo más politizado durante los años ochenta y continúa hasta ahora de una forma revitalizada desde amplios contenidos formales y de sentido, volcado hacia las realidades sociales y políticas del país; sin embargo, desde el año 2000 se presiente un uso inédito del grafiti político en muchas intervenciones con un enfoque más visual.

Mediante la amplitud de sus posibilidades gráficas y temáticas, esta tipología de grafiti va encaminada hacia un acompañamiento político, no bajo la denuncia contestataria textual de los ochenta, sino exaltando la creatividad, insistiendo en la forma visual que se vale más de la imagen que del texto y asume lo político desde una simbología propiamente urbana y no desde la consigna partidista o ideológica.

Dando paso a nuevos estilos y prácticas actuales, a veces llamadas «post-grafiti», como por ejemplo pequeños autoadhesivos, intervenciones monumentales elaboradas con pintura y rodillos en lugar de spray, cartel, estencil, contra cartel-grafiti de publicidad y señalización o estrategias de guerrilla comunicacional,<sup>87</sup> se identifican en algunos casos a partir de referencias del arte urbano contemporáneo del «primer mundo», ampliamente difundidas por los procesos de globalización cultural.

Estas construcciones simbólicas también se expresan en una variante de crítica social que pueden abordar temas antihegemónicos, pacifistas o que juegan con el sentido de las palabras y su relación con la imagen, recurriendo a la figuración de personajes cinematográficos, televisivos, políticos o

86. En un rastreo por los orígenes y desarrollo del grafiti en Colombia podríamos destacar la visita del Papa Pablo VI: este fue un momento de lucidez, la gente quería expresar que eran pobres, marginados, que tenían hambre. Otro momento que continúa hasta la actualidad es hacia 1980 donde se trastoca el régimen panfletario en la actividad grafitera y se introduce la imagen y la figura; el epicentro por antonomasia de estas expresiones ha sido la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. El movimiento estudiantil tuvo en ese momento un carácter político muy fuerte y era un movimiento muy sólido. Los muros de la Universidad han servido como receptáculo por donde han pasado todas las manifestaciones y tendencias gráficas que se han dado en Colombia y sus muros, que siempre han estado intervenidos sobre todo con temas de la situación política en cada momento. El otro momento clave fue en el año 1992 con las celebraciones de los 500 años del descubrimiento de América: los movimientos sociales, los indígenas, crean símbolos para decir no a las celebraciones, negando el descubrimiento, rechazando el encuentro de dos mundos y cuestionando la supuesta celebración.

87. Para ampliar, vid.: BLISSET, Luther; BRÜNZELS, Sonja. *Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Ed. Virus, 2000.



Fig. 128. Bastardilla. Centro de Bogotá. 2010.

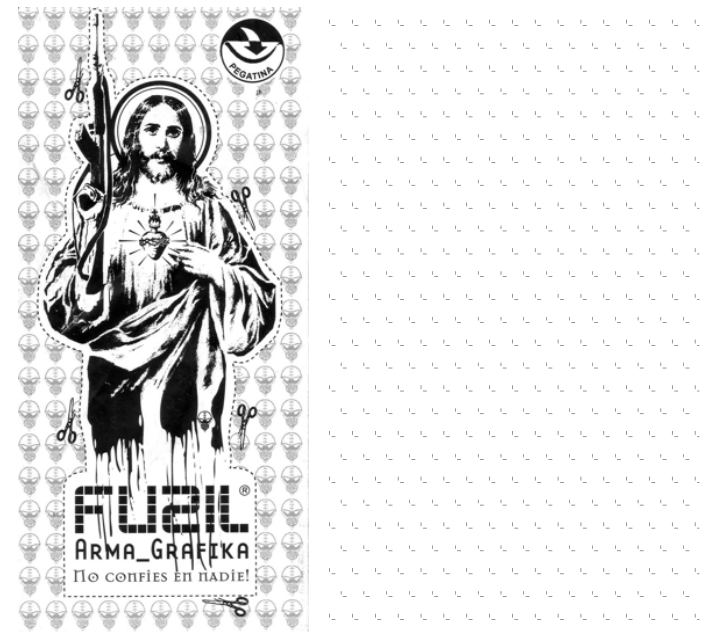


Fig. 129. *No confíes en nadie*. Toxicomano. Pegatina.



Fig. 130. Stinkfish. Tonalá, México. 2012.



Fig. 131. Bastardilla. Bogotá. 2008.

públicos, para re-significar su sentido desde la cultura de masas o desde la cultura popular, recordando el «graffiti de leyenda ingeniosa» latinoamericano.

Existe actualmente un enorme y variado grupo de intervención urbana, colectivos que se unen para dialogar e intercambiar intereses, oficio estético, interpretativo, político, cultural, que se convierte poco a poco no solo en patrimonio cultural sino también en patrimonio del imaginario urbano, rompiendo esa imagen que está asociada con el vandalismo, que permite al transeúnte desprevenido encontrar sentidos o momentos de asombro y sensibilidad.<sup>88</sup>

En la investigación realizada por el Colectivo Hogar es posible entender que se necesitaba expresar la palabra libertad y de esta manera surge la trasgresión de intentar romper con esa sociedad tradicional, católica, hipócrita, racista, colonialista, como es descrita por ellos, donde los jóvenes fueron los gestores que canalizaron por medio del graffiti sus reivindicaciones. El Colectivo Hogar estaba compuesto en el momento que se propició este proyecto específico por los artistas Stinkfish<sup>89</sup> y Bastardilla,<sup>90</sup> que vienen realizando intervenciones desde los años noventa tanto en la ciudad de Bogotá, como en muchas ciudades del mundo. En entrevista realizada al investigador y analista Héctor Arenas, este aprecia el trabajo creativo e investigativo de los artistas de la siguiente manera:

*Resplandores de un movimiento ético y creador que está aflorando en el mundo [...] un movimiento que utiliza con fluidez las posibilidades que arrojan las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, reivindica las potencias expresivas del arte y la fuerza incontenible del tejido de cooperación no jerárquico que se mantiene alejado de vanidades y soberbias. Un movimiento que se resiste a la militarización y es consciente –e incorpora en su práctica cotidiana– sobre la revolución de fondo que estremece al mundo en torno al cese de la violencia y la discriminación expresa o encubierta sobre las mujeres, y la finalización del poder*

88. Para ampliar, vid.: BOGOTÁ STREET ART. *Calle esos ojos. Bogotá*, 2012. Este colectivo está compuesto por algunos de los más reconocidos artistas urbanos de la capital del país: Lesivo, Dj Lu, Toxicómano y Guache. Todos ellos con muchos años de experiencia y práctica activa en torno a la realización de intervenciones en el espacio público a partir de diversas técnicas gráficas y pictóricas.

89. Bastardilla y Stinkfish ya no trabajan juntos como colectivo pero continúan realizando su valioso trabajo de manera independiente. Para profundizar más sobre el trabajo de Stinkfish vid.: <http://www.stink.tk/> .FLICKR// flickr.com/photos/stinkfishate/. VIDEO// vimeo.com/user4365752.

90. Para conocer mejor su trabajo, vid.: HERRERA, Martha Cecilia; OLAYO, Vladimir. "Ciudades Tatuadas. Arte callejero, política y memorias visuales". Bogotá: Nómadas. N° 35. Universidad Central de Colombia, octubre de 2011. O en: [www.bastardilla.org](http://www.bastardilla.org).

*patriarcal destructivo y suicida. Un movimiento que recupera el valor del estudio sin caer en las trampas de la academia tan prepotente como alejadas del clamor de las comunidades y de la tierra. Un movimiento sensible a los saberes de los pueblos nativos, el respeto a las plantas de conocimiento, el cuidado de las semillas, y además a una espiritualidad que contempla a la Tierra como madre viva que precisa curación.*<sup>91</sup>

En el caso de Memoria Canalla, se puede apreciar una diversidad de actores que, provistos de un interés desde la intervención urbana, buscan la reflexión del movimiento gráfico callejero de los últimos años en la ciudad de Bogotá. Todas las expresiones gráficas de los protagonistas de Memoria Canalla pueden ser relacionadas como una estrategia estética de resistencia, como en algunos casos ellos mismos lo definen, y con el deseo de trasgredir el espacio público, siendo quizá estas el resultado del conflicto por su apropiación.

Es la lucha por visibilizar una forma estética artística generada desde la inconformidad social de los agentes en cuestión y que no ha sido tomada en cuenta por su condición ilegal y efímera en el mundo del arte. El aprovechamiento subversivo de los circuitos masivos, la publicidad callejera, los carteles, la gráfica urbana y la generación de dispositivos de comunicación alternativa, son patrimonio común y habitual por las cuales se articulan las propuestas investigativas en el proyecto Memoria Canalla.

## Laboratorio del Imaginario Social. Mapa Teatro

Mapa Teatro es un proyecto creativo compuesto por los artistas, performers y directores escénicos Heidi y Rolf Abderhalden que trabajan desde el año 1984 en la ciudad de Bogotá. Su trabajo lo consideran como un laboratorio de artistas dedicado a la creación transdisciplinar.

Comprometidos con la experimentación y menos interesados en el actor como «agente de ficción», describen su proyecto como «un laboratorio de imaginación social» que ofrece un espacio para la presentación de los problemas de la comunidad y de los problemas humanos. Sus proyectos de



Fig. 132. Onesto+Bastardilla. Intervención en Bogotá dentro de la convocatoria de Memoria Canalla. 2009.

91. Entrevista personal con Héctor Arenas sostenida en Cachipai Colombia, en marzo de 2014.



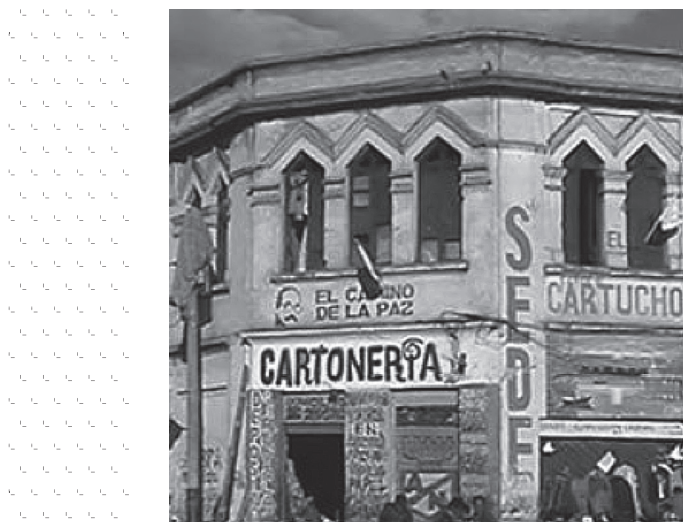


Fig. 133. El Cartucho.



Fig. 134. Una de las calles de El Cartucho.

experimentación artística se desarrollan en distintos ámbitos de la realidad colombiana, así como la traducción de problemas sociales y políticas a dispositivos artísticos.

Entre los diversos proyectos que este colectivo artístico ha generado en tantos años de trabajo quiero detenerme especialmente en su Proyecto C'úndua,<sup>92</sup> generado entre los años 2001 y 2005. Este proyecto vinculó a un grupo muy diverso de personas, artistas y no artistas, de distintos ámbitos y disciplinas para la realización de un proyecto común de intervención, experimentación y práctica artística amplia.

Se situó como espacio de investigación en una zona muy significativa de Bogotá: el Barrio Santa Inés conocido genéricamente como El Cartucho, uno de los barrios fundacionales de la capital. Este proyecto puso de manifiesto las estrechas relaciones que pueden tener el arte y la ciudad y tuvo una resonancia singular por sus características e implicaciones de orden estético, etnográfico, antropológico, sociológico y, sobre todo, de orden humano y relacional.

Se denominó barrio El Cartucho a un espacio urbano ubicado cerca del centro de Bogotá, muy estigmatizado por la condición social y humana de sus habitantes, que albergaba expendios de droga, prostitutas, ladrones, drogadictos e indigentes; también era un lugar donde se concentraba la más alta población de recicladores de Colombia, donde habitaban niños huérfanos o que huían de sus casas, migrantes rurales, vendedores informales, obreros de la construcción, desplazados por la violencia, travestis, malabaristas, cirqueros, cocineras, empleadas de servicio, amas de casa, y comerciantes.<sup>93</sup> Uno de los creadores del proyecto, Rolf Abderhalden, lo define de la siguiente manera:

*En El Cartucho, esa calle flotante bajo la cual se conoció todo un barrio, se generó lo que Giorgio Agamben denomina: un campo virtual. Agamben entiende por campo virtual aquel espacio físico en el cual el establecimiento legitima un estado de excepción: una porción de territorio queda entonces por fuera del orden jurídico establecido. En este campo virtual de la ciudad se organizó un modus vivendi sui generis, con sus propias leyes y sus propias reglas, bajo la mirada ciega del Estado.<sup>94</sup>*

92. Palabra perteneciente a la comunidad indígena Aruhaca que significa "El lugar donde se va a morir".

93. Sociedad extensa de habitantes que antes de su desmantelamiento estaba compuesta por 501 hogares, 602 bodegas, 12.000 personas, 5.030 personas en condición de extrema pobreza, de los cuales 1.170 eran niños y 1.880 mujeres.

94. ABDERHALDEN, Rolf. "El artista como testigo: testimonio de un artista". 2006, en: [http://www.hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/artist\\_presentation/mapateatro/mapa\\_artist.html](http://www.hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/artist_presentation/mapateatro/mapa_artist.html). (Consultado, 24-02-15).



En el año 1998 el alcalde de Bogotá Enrique Peñalosa, convocó una reforma urbanística de gran envergadura que consistió en destruir por completo El Cartucho, para hacer un gran espacio para el uso público que se denominó Parque Tercer Milenio. Para ello se desalojó a sus habitantes, en su mayoría indigentes vulnerables y excluidos del sistema de protección social,<sup>95</sup> se compraron predios a costo inferior de su valor en el mercado, se desalojaron hogares, reubicaron comerciantes en zonas aún no habilitadas, se fomentaron microempresas y se dejó por fuera la formalización del reciclaje.

Los habitantes fueron sacados de lo que constituyó su espacio vital por muchos años, intentando hacer un lavado de cara urbano, pero que no mitigó las contradicciones de sus habitantes; ideas como la *gentrificación* y plan centro rondaron en las conversaciones. El proyecto tuvo una duración de diez años y llegó a su última etapa en el año 2008.

Con este «arrasamiento» se puso fin a una parte de la historia social y urbana de la ciudad y del país, se puso fin a prácticas sociales inéditas de historias de vida y sobrevivencias inigualables, el fin de una singularidad social heterogénea que constituía un reflejo de una parte muy amplia de la sociedad colombiana mas excluida y con las actividades más ingeniosas o penosas de la sobrevivencia.

Entre los años 2001 y 2005, Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas desarrolló un proyecto artístico con antiguos habitantes del barrio que dio lugar a una *comunidad experimental* de trabajo creativo, sintetizado en los siguientes proyectos: Proyecto Prometeo 1<sup>er</sup> y 2<sup>o</sup> acto (2002-2003), Re-corridos (2003),<sup>96</sup> La limpieza de los establos de Augías (2004) y Testigo de las ruinas (2005).

En el año 2001 el colectivo se dispone a trabajar directamente en el espacio de investigación, las obras de derribo y la primera fase de construcción del parque muestran un territorio que se encuentra parcialmente devastado: la demolición avanzaba paralelamente a la compra de los últimos inmuebles restantes, el patrimonio histórico se iba desvaneciendo al igual que las memorias sociales y culturales y cuya única posibilidad de narración estaría en la oralidad de sus antiguos habitantes.

*Prometeo 1<sup>er</sup> Acto* fue la primera acción artística. Los relatos de la comunidad eran una parte fundamental de la memoria del barrio, una forma de resistencia ante el olvido. El proyecto se inició



Fig. 135. Demolición del barrio El Cartucho. A partir de fragmentos del video Testigo de las ruinas .Fotografías Lucas Maldonado. 2001.

95. La alcaldía de Antanas Mockus (2001-2003) trazó un plan de reubicación con el fin de aliviar la magnitud del problema social que este desalojo significó.

96. De esta primera fase del proceso que contó con el apoyo de la Alcaldía Mayor de Bogotá hay que mencionar que el proyecto C'úndua mantuvo siempre una distancia crítica y una total libertad de acción en relación con la administración distrital según sus coordinadores.



Fig. 136. *Proyecto Prometeo Segundo Acto*. Fotografía: Fernando Cruz. 2003.



Fig. 137. *Proyecto Prometeo Segundo Acto*. Fotografía: Fernando Cruz. 2003.

con el mito de Prometeo que hace Heiner Müller: Prometeo una vez está frente a Heracles, quien ha ido a liberarlo, no está muy seguro de desear su liberación. Heracles no entiende cómo Prometeo no quiere ser liberado después de tantos años y de tanto esfuerzo. Prometeo duda y señala estar acostumbrado al águila: no sabe si podrá vivir sin ella. Prometeo le tiene más miedo a la libertad que al pájaro.

Abandonar El Cartucho representaba para muchos de los habitantes la posibilidad de una liberación y, al mismo tiempo, un destierro. Este fue el planteamiento de trabajo con esta comunidad, llevándose a cabo un trabajo experimental de interpretación y re-significación de lecturas posibles de este mito que duró cerca de un año. Finalmente, fueron puestos en escena los relatos y las narraciones visuales, sonoras y gestuales nacidas de la experiencia del laboratorio, a partir de un acto «performativo» y una instala-acción de carácter público en medio de este espacio semidestruído.

*Prometeo 2º acto*. En una noche de Diciembre de 2003, en medio de este gran descampado en el que se continuaba con el proceso de demolición, se propuso a cada uno de los participantes escoger el lugar más significativo de la casa. Algunos escogieron el dormitorio o el salón, otros el baño o la cocina, según la relación que hubiesen tenido con esos espacios. Se instaló allí, en ese fragmento temporalmente re-construido de barrio, los muebles y los objetos escogidos y cada uno de los participantes habitó de nuevo el espacio por una noche.

Pequeñas acciones, individuales y colectivas, alternaron con proyecciones de vídeo sobre grandes pantallas que daban cuenta de lo que había sucedido, durante un año, tanto en sus vidas como en el barrio. El espacio estuvo iluminado por miles de velas que se dispusieron por todo el lugar. Al final, el grupo de participantes y un centenar de antiguos habitantes de Santa Inés-El Cartucho bailaron al son de un bolero sobre las ruinas del barrio.

*Re-corridos* fue la tercera acción artística de este proyecto que se llevó a cabo en la sede de Mapa Teatro. La casa funcionó físicamente como una instalación donde se intervinieron trece espacios, cada uno de los cuales fue asumido de modo que fuera una metáfora del barrio a través de distintos dispositivos de interactividad que propiciaran un encuentro con la memoria viva de sus antiguos habitantes.

Experiencias sensoriales y dinámicas semánticas se propusieron, escombros, ventanas y objetos cotidianos fueron dispuestos en el patio central, coches y cajas característicos con los que se transporta el material de reciclaje se relacionaban con monitores que mostraban las rutas acometidas por estos en la ciudad, fotografías, vídeos de la demolición, acciones con habitaciones vacías donde un

antiguo habitante recomponía el espacio haciendo un recuento de los objetos uno a uno que contenía su casa; sucesivamente cada espacio de la sede de Mapa Teatro fue intervenida simbólicamente.

Finalmente, en la última habitación se encontraban viejas radios que emitían una historia particular sobre la vida del barrio. «Así, cada espectador al transitar por los trece espacios, como actitud fundamental ante la instalación, reconocía como se vivía en una casa del barrio y como se destruyó la última, cuál era el trayecto del reciclador, cómo se afectaba el cuerpo en las calles, cuáles eran las historias de aquellos que habitaron este lugar, así en un continuo de evocaciones.»<sup>97</sup>

El tercer proyecto, *Limpieza a los establos de Augias*, se inició en 2004 paralelamente a la construcción del Parque Tercer Milenio y fue realizada en dos lugares de la ciudad, en el descampado del antiguo barrio Santa Inés-El Cartucho, donde se construía el Parque Tercer Milenio, y el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Este proyecto, una instalación audiovisual, enlaza en tiempo real los dos lugares. En una sala oscurificada en el tercer piso del Museo de Arte Moderno de Bogotá se proyectaba la transmisión de dos imágenes del espacio en construcción en tiempo real: la imagen de la valla que encerraba las obras y no permitían su visibilidad para el transeúnte urbano y el interior del lote en proceso de construcción del parque.

A su vez, sin notarlo, el espectador que asistía al Museo era registrado. Este registro era presentado simultáneamente en doce monitores dispuestos en un costado de la valla del lote en construcción. Esta segunda transmisión era cortada por la presentación de testimonios de los habitantes del Barrio y la grabación de la demolición de la última casa de El Cartucho.

Había pues un ir y venir entre el lugar original del proyecto, Santa Inés-El Cartucho, y un lugar de destino público como el museo. Sin embargo, en ninguno de estos espacios se podía abarcar por completo el proyecto. Aquellos que querían ver la transmisión tenían que desplazarse hasta el Museo y quienes querían ver el objeto real y la instalación tenían que trasladarse hasta el Parque.

«Este ir y venir entre dos espacios físicos de la ciudad implicó igualmente un desplazamiento en el tiempo: un continuo movimiento entre las imágenes del pasado y las imágenes del presente; no un

97. GUTIÉRREZ, David. *Después de Omega; Objetos Testimoniales en las Instalaciones Re-corridos, Barrio Santa Inés-El Cartucho y Limpieza de los Establos de Augias de Mapa Teatro*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades. Ministerio de Cultura. Premio Nacional de Crítica: Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia, 2011. Pág. 18.

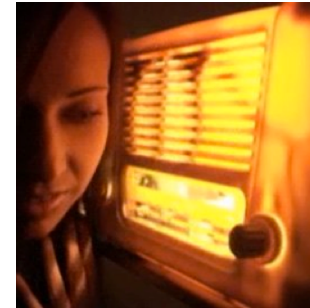


Fig. 138. *Re-corridos*. 2003.



Fig. 139. *Limpieza de los establos de Augias*. Valla del lote en proceso de demolición. 2004.

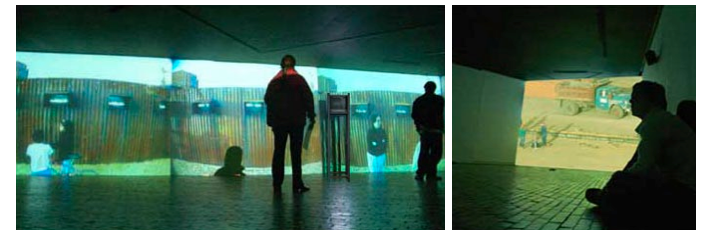


Fig. 140. *Limpieza de los establos de Augias*. Proyecciones en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. 2004.





Fig. 141. *Testigo de las ruinas*. 2005.



Fig. 142. *Testigo de las ruinas*. 2005.

ejercicio mecánico del recuerdo sino una experiencia dinámica de la memoria.»<sup>98</sup> Obreros y antiguos habitantes del Barrio Santa Inés-El Cartucho visitaron por primera vez el Museo de Arte Moderno de Bogotá y visitantes usuales del Museo se desplazaron, por primera vez, al antiguo Barrio Santa Inés.

Por último, *Testigo De Las Ruinas*. Este proyecto culminó con la inauguración del Parque Tercer Milenio en Agosto de 2005. Con todo el material reunido desde el comienzo de las demoliciones en 1998 hasta la finalización de los trabajos del Parque en 2005, se realizó este último proyecto artístico que combinó audiovisual y performance. Condensó la experiencia como testigos de uno de los proyectos urbanísticos más ambiciosos de la ciudad en los últimos tiempos.

Se reunió en un dispositivo de cuatro pantallas en movimiento, las imágenes, los testimonios y los relatos de antiguos habitantes de la zona antes, durante y después de la desaparición del Barrio Santa Inés-El Cartucho y de la aparición de un *no-lugar*,<sup>99</sup> como es el Parque Tercer Milenio.<sup>100</sup>

*Ante y a través de la mirada de la última habitante de El Cartucho, que realiza en vivo la misma acción de sus últimos años en el Barrio: preparar arepas y chocolate, asistimos a la ceremonia de despedida de un episodio importante de la historia de nuestra ciudad. Este acto de despedida constituye, sin embargo, un acto de resistencia frente al olvido y la desaparición de la huella. La vitalidad de esta mujer, su carcajada final en medio de la soledad del Parque, son un testimonio contundente de la fuerza vital de los seres humanos frente al desastre producido por las arbitrariedades del poder.*<sup>101</sup>

El desarrollo de este laboratorio del imaginario social, fue imaginar un proceso artístico al interior de una comunidad específica, a partir de un relato o un mito fundador, capaz de generar la producción de narraciones e imágenes constructoras de subjetividad, un laboratorio de construcción y reconstrucción de imágenes y relatos de habitantes, hechos de memoria visible para otros habitantes de la gran diversidad sociocultural en el espacio público en Bogotá.

98. ABDERHALDEN, Rolf. Op. cit.

99. En relación a las reflexiones del espacio llevadas a cabo por Marc Auge.

100. El Parque Tercer Milenio fue ganador del premio al mejor proyecto en espacio público de la Bienal de Arquitectura en Colombia en 2006. Para el colectivo creativo se trató en realidad del premio a un cementerio.

101. ABDERHALDEN, Rolf. Op. cit.



El efecto de estas obras-procesos se devela un elemento neurálgico de la misma concepción poética de Mapa Teatro, que en el contexto de la creación con comunidad, permite considerar la manera como la circunscripción temática sobre un contexto social potencia lecturas y reflexiones sobre la vida misma. David Gutiérrez hace la siguiente crítica al respecto:

*Los objetos seleccionados, la disposición espacial, las imágenes y voces documentales presentadas, los enlaces tecnológicos y la conexión discursiva de los títulos sitúan en el cuerpo del espectador, gracias a su movilidad por el espacio urbano real o metafórico, en la paradoja de enunciación de una serie de experiencias vitales circunscritas a la memoria presente y contradictoria de los habitantes del barrio Santa Inés. El propio recorrido del cuerpo expectante es la elaboración sensible de una experiencia en relación a esta memoria viva.*<sup>102</sup>

Marcando de esta forma un lugar alternativo a la memoria colectiva, que desea resistir a la desaparición propiciada por los grandes cambios urbanísticos del paisaje urbano, de sus pobladores anónimos, excluidos nuevamente de las dinámicas sociales por el desarrollo, la falta de garantías sociales en la que se encontraban, pero también de otros públicos de la ciudad. Todo el trabajo representativo fue vehiculado por este pequeño grupo heterogéneo: de este modo se visibilizó un acontecimiento de otra forma olvidado, dirigido contra la indiferencia oficial de la historia de la ciudad, propiciando que este tomara una dimensión real.

## La piel de la memoria

*La muerte sola, no es muerte completa. La muerte es el olvido. Así que no hay muertos más muertos que los que se olvidan. Esto lo debíamos saber mejor los habitantes de Medellín, que en los últimos años nos ha tocado aprender en suerte, y al son de sálvese quien pueda, ese oficio atroz que es torear a la muerte, además con el capote más rojo, más vivo... más débil: nuestra juventud. Pero también y con otro lado del mismo capote hemos aprendido el oficio del olvido.*

Ricardo Aricapa<sup>103</sup>

102. GUTIERREZ, David. Op. cit. Pág. 23.

103. CASTAÑEDA, Luz Stella. HENAO, José Ignacio. *El Parlache*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2001. Pág. 17.



Fig. 143. Parque Tercer Milenio. Bogotá. 2006.



Fig. 144. Barrio Antioquia. Medellín. Juan Fernando Ospina.

La Piel de la Memoria fue un proyecto cuyo objetivo buscó propiciar una revisión de la construcción colectiva de la memoria y el duelo en un barrio de la ciudad de Medellín denominado Barrio Antioquia; zona estigmatizada por su relación con la delincuencia social, el tráfico de drogas y la violencia paramilitar en la ciudad. Un espacio particular con situaciones de violencia muy acentuadas y donde la mayoría de los jóvenes han sido las víctimas directas de este conflicto.

Los antecedentes del barrio se remontan a los años veinte, pero es sobre todo a partir de la violencia política de los años cincuenta que este recibió a su mayor población, en la misma década en que es declarado como zona única de tolerancia, prostíbulos, bares y contrabando dejan numerosas secuelas para la delincuencia social que con el tiempo convirtieron el barrio en epicentro del mercado de la droga en Medellín.

Todo ello conllevó un periodo de degradación social y violencia, acentuada en la década de los noventa cuando las bandas locales se enfrentaban en una guerra territorial. En el año 1993 murieron violentamente dentro del mismo barrio más de doscientos jóvenes a consecuencia de los enfrentamientos armados entre bandas rivales.

La antropóloga Pilar Riaño<sup>104</sup> lleva trabajando en la localidad desde el año 1997, fecha en que de nuevo se rompieron los acuerdos de paz concertados entre las bandas, coordinando un proyecto de recuperación de la memoria colectiva del barrio. Paralelamente a la situación de zozobra diaria al que están sometidos sus habitantes, el conflicto ha generado un impacto desestabilizador y fragmentador en el tejido social. Riaño lo analiza así:

*El énfasis de las representaciones sociales institucionalizadas en la caracterización de los habitantes de este barrio como otro peligroso, marginal, desviado, enfermo y violento a la vez, ha silenciado las experiencias y memorias traumáticas y dolorosas de sus habitantes [...] El impacto que las acciones violentas y las políticas de exclusión han tenido sobre el tejido social y la experiencia humana y cotidiana de los habitantes del barrio ha sido devastador.<sup>105</sup>*

104. Profesora asociada a la University of British Columbia (Canadá), e investigadora del Grupo de Memoria Histórica (Colombia). Autora del libro *Jóvenes, memoria y violencia en Medellín. Una antropología del recuerdo y el olvido* y editora con Marta Villa del libro *Poniendo tierra de por medio. Migración forzada de colombianos en Colombia, Ecuador y Canadá*. Sus áreas de interés y publicaciones incluyen los temas de memoria histórica y violencia, desplazamiento interno y refugio, así como el arte público comunitario.

105. RIAÑO ALCALÁ, Pilar. *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad*. Medellín: Corporación Región, 2003. Pág. 29.

Después de algún tiempo de investigar sobre las memorias de los vecinos de Barrio Antioquia, Pilar Riaño movilizó, junto con la artista activista norteamericana Suzanne Lacy, un equipo multidisciplinario compuesto por el historiador Mauricio Hoyos, el activista comunitario Sebastián Vargas Montoya, antropólogos, artistas, trabajadores sociales y arquitectos, entre muchas otras personas para generar un proyecto cultural y artístico con la comunidad.

Apoyado por la Corporación Región<sup>106</sup> y la Corporación Presencia Colombo Suiza, se propusieron generar una propuesta de investigación artística comunitaria, a partir de la profunda interconexión entre memorias y situaciones de dolor y silencio detectadas desde una propuesta artística de arte público que buscara activar la memoria y la imaginación, conectando individuos desde el sentido de su historia e identidad.

La propuesta de intervención cultural surgió de un proceso de recuperación de la historia barrial, un trabajo arduo en un espacio marcado por la violencia y la exclusión social. En este proyecto de arte público comunitario, la memoria fue el motor principal de la intervención artística e investigativa que exploró la relación entre memoria, duelo y reconciliación.

A través del proyecto se propició un espacio de reflexión colectiva sobre el pasado, «un espacio que permitiera desde el presente elaborar los duelos individuales y colectivos para así poder mirar hacia el futuro con una mirada que ayude a la reconciliación y a la convivencia»,<sup>107</sup> como reflexiona Pilar Riaño.

El proyecto se desarrolló en dos acciones: el primero se realizó con una aproximación a los habitantes del barrio, llevada a cabo por un grupo de jóvenes y mujeres que recogieron cerca de quinientos objetos emblemáticos de las memorias físicas de los habitantes, como vestigios materiales del dolor producido por la pérdida de familiares, amigos o vecinos; asimismo, el grupo recolector, mientras visitaban a sus vecinos, se convirtieron en escuchas y escribanos de las historias y emociones que yacían detrás de los objetos ofrecidos.



Fig. 145. Objetos que constituyen la muestra.

106. La Corporación Región es una organización de la sociedad civil colombiana, sin ánimo de lucro, comprometida con la realización de los derechos humanos y las libertades. Concebidos como un actor social y político autónomo que busca incidir en las transformaciones necesarias para la construcción de una sociedad justa, democrática, equitativa y en paz. La Corporación Región desarrolla su misión y avanza en el logro de sus propósitos en torno a tres problemáticas que consideran centrales para la sociedad: Violencias, migraciones y memorias. Derecho a la ciudad y el territorio. Educación y ciudadanías. En torno a estos asuntos producen conocimiento y realizan una labor de formación e incidencia pública. Para ampliar, vid.: <http://www.region.org.co>.

107. RIAÑO, ALCALÁ. Op. cit. Pág. 39.



Fig. 146. Interior del bus-museo donde son exhibidos los objetos prestados por la comunidad.

Escapularios que salvaron vidas, utensilios que preservaron la memoria de los que ya no están, muñecos, llaves, fotografías, anillos, cartas, etc. Una arqueología de objetos significativos emparentados con una carga simbólica muy alta, la relación establecida con lazos de un pasado vivido con sus seres queridos.

Esta recolección procuró el establecimiento de relaciones cercanas que permitieron compartir y evocar ciertas emociones a través de los objetos y las narraciones que los acompañaron. Estos objetos fueron dispuestos en un autobús-museo, previamente diseñado para esta exhibición, que recorrió los diferentes sectores del barrio y una estación del metro de la ciudad.

El autobús-museo recibió en diez días la visita de más de cuatro mil personas de toda la ciudad, convirtiéndose de esta forma en un recinto dinámico de las memorias individuales y colectivas, y a su vez, evidenció el carácter conflictivo y en disputa de estas memorias.

La segunda parte del proyecto buscaba superar la sospecha y hostilidad entre los vecinos del barrio y crear un canal expresivo para pensar en el futuro. A los residentes que entregaron un objeto y a los visitantes del museo, se les pidió que escribieran una carta que incluyera un deseo para un vecino desconocido y un deseo específico para el futuro del barrio.

Cerca de dos mil cartas fueron recibidas en su totalidad y acompañaron la exhibición en el museo. Las cartas, tanto de los propietarios de los recuerdos como de los vecinos, fueron entregadas en un carnaval que se realizó el último día al final de la exhibición. Una celebración performance que tomó forma de comparsas por las calles del barrio, un recorrido de músicos, chirimías, narradores de historias, zancos que deambularon por el barrio celebrando la instalación del museo de la memoria y entregando una a una las cartas a cada hogar del barrio.

Las proyecciones de vídeo, los expositores con materiales contextuales y de archivo, estanterías con los objetos y textos, conformaron la instalación; el registro del evento se transmitió de forma simultánea en el sitio web del Museo Casa de la Memoria de Medellín.<sup>108</sup>

108. El Museo Casa de la Memoria es un proyecto de la Alcaldía de Medellín y su Programa de Atención de Víctimas del Conflicto Armado (que se creó en 2005). Desde entonces, las memorias de la violencia y el conflicto armado han sido tema de inquietud del gobierno local por lo cual se conformó el Área de Memoria Histórica. En el seno de esta área nació la necesidad de generar reflexión e informar sobre los hechos conflictivos que han tenido lugar en Medellín y Colombia durante las últimas décadas. El Museo Casa de la Memoria es un espacio propuesto para promover acciones que contribuyan a la reconstrucción, la visibilización y la inclusión de la memoria histórica del conflicto armado en la ciudad, de las últimas décadas, buscando con ello aportar a la transformación de la historia de la violencia en aprendizajes sociales para la convivencia ciudadana, bajo la premisa de «recordar para no repetir». Para ampliar, vid.: <http://www.museocasadela memoria.org/>.



Paralelo a este trabajo, la Corporación Región, una de las entidades gestoras del proyecto, convocó a los líderes juveniles para que se reunieran y construyeran a partir de estos vestigios del dolor, obras de teatro e intervenciones urbanas que permitieran recobrar el significado de la ausencia y la violencia en el barrio. Y así, continuaron con la labor de reconstrucción e incidencia social en el barrio, proceso que se mantuvo hasta el año 2001.

La piel de la memoria unió fuerzas de activistas de Derechos Humanos, miembros de la comunidad, organizaciones públicas, artistas e intelectuales para producir un trabajo complejo que contribuyó a incluir en la agenda social temas como la construcción de una sociedad civil y la exploración del arte público como un elemento que logra apoyar el cambio político y social.

Este proyecto es un referente en contextos locales y nacionales sobre el tema de la memoria que intenta responder a la discontinuidad y el vacío creado por efecto de la ausencia de tantas personas asesinadas y desaparecidas en una comunidad específica, a través del arte, el ritual y la conmemoración comunitaria.

El proyecto aborda el tema de las relaciones entre arte, memoria y violencia desde perspectivas disciplinares diferentes y nos conduce a una reflexión que gira sobre las miradas y representaciones artísticas de la violencia y la muerte, sobre los modos de ver y representar las experiencias humanas del duelo, la pérdida y el dolor, en contextos donde la desconfianza y la imposibilidad de exteriorizar estas memorias de la ausencia y la violencia han sido una constante.

Para concluir esta reseña descriptiva de proyectos relacionados con las prácticas artísticas de contexto y comunitarias quiero mencionar el trabajo que se viene llevando a cabo por la Fundación Ekolectivo, grupo de trabajo artístico coordinado por Adriana Mendoza y Guillermo Enrique Nieto, profesores de la Universidad San Buenaventura de la ciudad de Cali, que trabajan sus proyectos con los estudiantes que se matriculan en el curso de Arte y Contexto que imparte Mendoza en dicha universidad.

Sus trabajos están enfocados en la intervención en el espacio público, a partir de acciones con un sentido de incidencia en aspectos sociales, políticos y con la prioridad por hacer «sentir» al espectador, más allá de la experiencia de comunicar contenidos. Entre sus propuestas se destaca el proyecto *Ser-ahí*, realizado en 2007 que hace referencia a la situación específica del secuestro buscando una sensibilización a este flagelo que es habitual en Colombia. Como ellos mismo lo explican: «Esta obra hace referencia a la situación política de nuestro país y a los cientos de secuestrados que están y han



Fig. 147. Celebración performance, por las calles del barrio.





Fig. 148. *Ser ahí*. Fundación Ekolectivo. 2007.

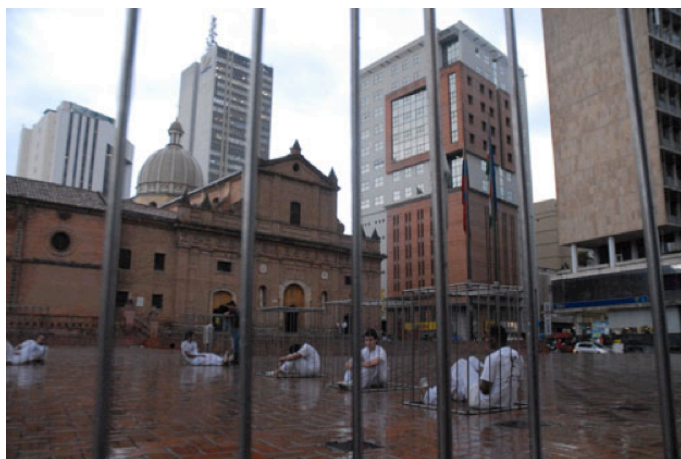


Fig. 149. *Ser ahí*. Fundación Ekolectivo. 2007.

muerto en cautiverio y como los habitantes supuestamente libres se conducen por estos sin tomar una actitud comprometida para la transformación de este fenómeno.»<sup>109</sup>

La propuesta pretende generar una experiencia multisensorial, que condujera a una reflexión personal acerca de la pérdida de la libertad, generando la posibilidad de sentir esta circunstancia, llevar a una vivencia de lo que implica la situación de la pérdida de la libertad e incitando a generar ideas propias sobre esta situación.

El colectivo realizó un acto performático en la plaza de San Francisco, en donde se ubicaron 15 jaulas de 1m x 1,20m, dentro de las cuales se encerraron 14 estudiantes, uno por jaula, quedando de esta manera una jaula vacía. Los estudiantes estuvieron encerrados desde las 07:00h hasta las 18:00h, sin poder salir a por bebidas, comidas o para dar salida a necesidades fisiológicas.

Se le proponía al espectador que intercambiara con el estudiante durante cortos instantes para que tuviera la oportunidad de vivenciar esta situación. Aproximadamente ochenta espectadores accedieron, por decisión voluntaria, a intercambiarse con algún estudiante, también, otros transeúntes que no decidieron meterse en la jaula les ofrecieron a los que estaban encerrados algo de beber o comer.

Las condiciones a las que estuvieron sometidos los estudiantes y transeúntes enjaulados fueron incómodas, lo que permitió «sentir» a menor escala la situación que muchos seres humanos están viviendo en estos momentos, para provocar una reflexión y alegoría. Proyectos de acción pública entre lo político y el performance es el trabajo que éste colectivo busca generar en sus propuestas.

El listado de ejemplos podría ser más amplio, todos ellos enriquecen desde su labor independiente, posibilitan la renovación de la autonomía artística y cultural tan necesaria en el país. Sin embargo, ya no se recogerán en esta tesis por cuestiones cronológicas, pues se dan con posterioridad a la fecha límite que abarca esta investigación; a su búsqueda, análisis y documentación me dedicaré en un futuro.

Como se aprecia, en estas propuestas se percibe un sugestivo desarrollo en distintas aéreas de la cultura en el país en los últimos tiempos, así como la expansión de espacios independientes;

109. <http://www.geifco.org/actionart/actionart02/secciones/01-manifestacion/artistas/accionComoManifestacion/ekolectivo/eko.htm> (Consultado el 24-03-2015).

iniciativas espaciales generadas ante la ausencia de espacios de exhibición no convocados por museos o galerías. Algunas, con el transcurrir del tiempo, han implementado servicios de residencias artísticas, talleres, divulgación y encuentros comunitarios. Una de las más representativas es la Casa Tres Patios, actualmente uno de los espacios no institucionales más dinámicos del país; o el Colectivo Helena Producciones, que dirige el Festival de Performance de Cali, un referente Latinoamericano en el performance.

Hasta el momento este tipo de prácticas como tal no terminan de ser asimiladas y/o adaptadas dentro del relato artístico nacional, aunque la proliferación de colectivos con intenciones de todo tipo, son ahora más amplias y visibles.

Como venimos analizando, se ha logrado generar nuevos espacios de visibilidad artística desde las instituciones oficiales y privadas. Desde los proyectos autónomos se ha insistido en la prioridad que deben tener todas esas instituciones para la ayuda, el desarrollo de la cultura y los habitantes del país, aportando elementos en el firme deseo de construir posibilidades artísticas, con elementos renovados y un interés de beneficio público.

Sin embargo, aún queda mucho por hacer, porque la distribución de los discursos culturales y artísticos se sigue dando desde una institucionalidad marcada por otros intereses; en el caso pedagógico, acontece una situación en la que las academias artísticas siguen proponiendo esquemas imbuidos en el relato de un artista romántico que se instala en su estudio o taller para, desde su subjetividad, crear unos productos que luego intentará colocar en los contenedores de arte o los circuitos que lo avalan y que distribuyen objetos estéticos especulativos.

Además, las escuelas no propician un arte con una reflexión por el contexto social y las expresiones que brotan, en su mayoría parecen por la presión de las visiones convencionales; la mayoría de los estudiantes de arte conocen muy poco o nada sobre la historia y los intentos de derrumbar los muros, en especial en un país como Colombia.

Para terminar este capítulo, hay que mencionar que el recorrido propuesto por estos antecedentes enmarca el análisis del estado del arte en Colombia cuyo objetivo busca dar luces para entender el desarrollo de la propuesta de investigación, analizando el estado social, político y cultural en el cual se ha desarrollado el arte de contexto y comunitario en Colombia, rastreando genealogías, referentes, conflictos y relaciones con otras propuestas en el país y en el continente.

## CasaTresPatios



Fig. 150. La Fundación Casa Tres Patios es un centro del arte contemporáneo dedicado a la investigación, la pedagogía alternativa y la producción artística, basadas en el conocimiento compartido. Está ubicado en la ciudad de Medellín.



Fig. 151. 8º Festival de Performance de Cali – 20 al 24 de noviembre de 2012.

Las actividades y proyectos de Helena Producciones se destacan por su interés por la participación, intercambio y empoderamiento de comunidades urbanas y rurales, mediante el uso del conocimiento y la creatividad como fuerzas activas, críticas y radicales. Proponen modelos sostenibles y vitales en lo económico, social y cultural. En el caso específico del Festival de Performance de Cali, busca en relación con su articulación con la sociedad civil, acciones de transformación de sociedad y ciudadanía.





### 3. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

Dentro de la esfera artística colombiana hemos planteado un recorrido por las propuestas que han enfocado su trabajo en el campo de la estética contextual, propuestas que han estado destinadas a trabajar desde una realidad social, política e histórica específica y aspiran a mostrar la complejidad de los nuevos trayectos de lo artístico y del lugar de la experiencia artística en comunidad y con un interés directo por su contexto.

Estos procesos ayudan a ampliar las posibilidades del hecho artístico, proponen una construcción colectiva del arte, una reflexión participativa a través de las memorias locales; son un intento de transformación hacia unas ciudadanías culturales, críticas y conscientes de sus territorios.

Sus postulados tienen que ver con la observación del presente y la reflexión sobre el devenir de la actividad artística enunciada en el primer capítulo de esta investigación, donde planteábamos un enfoque global de las circunstancias económicas, políticas y culturales, así como el cambio de paradigma que desde las artes se está manifestando.

Es un arte perceptible en el trastrocamiento de las instancias del arte como autor, obra y público, que tiene que ver con desplazamientos más amplios hacia nuevas formas de interactividad. Formas que obligan a desplegar criterios alternativos de incidencia para el universo artístico, que propicia una mutación por demás significativa. De esta manera, el arte busca una relación con las circunstancias sociales, con la ayuda de intercambios, identificaciones, resonancias, acciones y procesos.

Como veremos, en estos proyectos se priorizan varias dimensiones: una correlación entre instituciones públicas (locales, nacionales e internacionales) con lo social, para incidir en la construcción de memoria en comunidades bajo coyunturas específicas; discusiones de método y participación activa por parte de ciudadanos que conforman estas comunidades (se definen límites temporales, espaciales y sociales de la interacción); creación de experiencias públicas que vinculan la sociedad civil con la elaboración de procesos comunes; y la elaboración de documentos que recogen los procesos y las reflexiones de método, en la relación entre arte y comunidad.

Este capítulo nos permitirá ir extendiendo las maneras de trabajo de las prácticas artísticas de contexto y comunitarias en el país, a través del análisis de los cuatro casos de estudio. Estos son abordados desde los siguientes elementos: descripción de los proyectos, contexto social en el cual se inmiscuyen, antecedentes y procesos de trabajo, los proyectos resultantes, espacios donde se exhibieron y análisis de cada uno de ellos.

Se percibe un arte que deriva del régimen de encuentro intensivo que dictan las ciudades. Una forma de arte cuyo punto de partida es la intersubjetividad y que tiene por tema central el «estar-junto», bregando por la elaboración colectiva de sentido, a partir de actividades que a veces se denominan colaborativas.

No se pretende hacer una lectura homogeneizadora de dichas experiencias. Por el contrario, lo que se quiere es rescatar, desde sus diferencias específicas, son los modos, intereses y tácticas creativas, articuladas como respuesta a distintas urgencias artísticas y sociales.

Ahora bien, resulta innegable la importancia de una presentación académica de esta naturaleza en un contexto como el colombiano, donde las discusiones sobre distintos tipos de prácticas comunitarias o de contexto, no han sido del todo desarrolladas y donde antecedentes para la discusión en muchos de estos frentes son prácticamente inexistentes.





## Bienal de Venecia de Bogotá

Cada dos años, los artistas más prestigiosos de la escena internacional de arte contemporáneo se dan cita en la afamada y prestigiosa Bienal de Venecia de Italia. En 1995 en Bogotá, un colectivo de artistas y la sede comunal del barrio, fueron suficientes para fundar la primera Bienal de Venecia, en Venecia: un barrio ubicado al sur de la ciudad y perteneciente a la localidad de Tunjuelito.

Franklin Aguirre y el colectivo Matracas buscaban sacar el arte de las galerías y museos tradicionales, para vincularlo al trabajo comunitario. Este proyecto ilustra la condición actual de arte público: un espacio de negociación de representaciones culturales, hábitos y formas de intercambio simbólico.

Este evento marca una relación irónica en torno a la Bienal de Venecia de Italia, pero a diferencia de su referente europeo, La Bienal de Venecia de Bogotá (BVB) plantea otro tipo de relación con los espectadores al involucrarlos de manera estrecha y activa en el proceso de creación, realización, inserción y puesta en circulación de las prácticas artísticas, que en esta ciudad tienen lugar. Lejos de ser un simple muestrario de obras autobiográficas, habituales en museos y galerías, es un evento que ha optado por el barrio y su comunidad como temática básica.

Su origen parte de la organización de un conjunto de estudiantes de Artes Plásticas que, a partir de reflexiones como la imposibilidad de los jóvenes artistas nacionales para acceder a salones importantes en el ámbito internacional, generaron en clave de parodia la primera Bienal, ubicándola en este barrio popular de la ciudad.

La Bienal se inicia en 1995, en torno a un trabajo de apropiación de referentes exógenos y al mismo tiempo, de ratificación de la propia cultura local. Los organizadores consideran de gran relevancia que a través de las expresiones artísticas, se desarrollen procesos pedagógicos desde la comunidad y hacia ella, desplazando las prácticas artísticas del arte contemporáneo hacia otros espacios y tratando de generar la creación de nuevos públicos, por medio de una convocatoria a artistas nacionales y extranjeros para que realicen obras a partir de visitas al barrio y de las experiencias obtenidas al interrelacionarse con él, con sus habitantes y el contexto.



Sin pretenderlo, en un principio se han ido generando de manera continua las ediciones de la Bienal, manteniendo siempre la creación de las obras a partir de la relación de los artistas con la realidad de la comunidad, de exhibición y desarrollo en este mismo entorno. Con el paso del tiempo, se han ido ampliando nuevos aspectos y relaciones que tiene que ver con el intercambio de proyectos culturales, curatoriales con otros países, con el desarrollo de propuestas pedagógicas en colegios, vecindarios, desde la formación de públicos, de gestión cultural, la organización de un voluntariado y la creación de una fundación, VISIVA, para la gestión de todos estos proyectos.

Así, un proyecto no institucionalizado en sus orígenes y sin recursos económicos directos, se ha ido trasformando en un evento cultural complejo, influyente y de envergadura, afianzado gracias a sus nuevos integrantes, a su carácter multidisciplinario, convirtiéndose en un espacio que busca, entre otros objetivos, crear líderes que gestionen eventos polivalentes, nómadas, al igual que estrategias de fusión–interacción entre el arte, el diseño, la arquitectura y la gestión cultural contemporánea.

Después de ocho ediciones, la BVB se ha convertido en un evento artístico de referencia nacional, que plantea dos posibilidades dramáticas: por un lado, la de un proyecto que desde la acción directa en el espacio urbano se convierte en dispositivo de interacción entre el arte y una comunidad, entre situaciones sociales y manifestaciones estéticas; por otro lado, la de ser un paradigma de gestión artística y reproducción de eventos culturales institucionales, que partió de descentrar la actividad cultural, para luego transformarse en un evento entre lo convencional y lo alternativo.

Sin embargo, después de tantas ediciones, la Bienal continúa centrando su trabajo en la interacción del arte desde el trabajo contextual y comunitario y de proyectos artísticos que se inspiran en la realidad social, económica y cultural del barrio Venecia, que apoya la búsqueda de la propia comunidad para transformar sus formas de vida, explorando con ella nuevos elementos de interpretación de su cotidianidad, nuevos referentes para leer y experimentar su relación con el espacio urbano, el barrio y consigo mismos.

El carácter *in situ* de la Bienal ha dado forma tanto a su sentido, como a los proyectos artísticos relacionales que allí se suceden. Además, este evento se ha convertido de esta manera, en una sintomática vitrina para el análisis del arte contemporáneo colombiano y sus formas alternativas de mediar entre el territorio social y el espacio artístico.



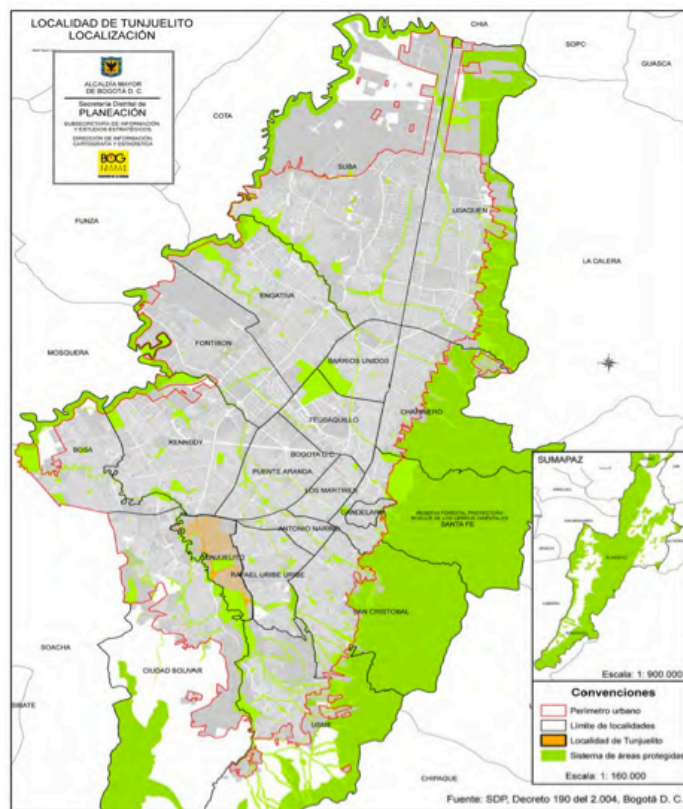


Fig. 152. Localidad de Tunjuelito.

## El barrio Venecia y la localidad de Tunjuelito

El barrio Venecia pertenece a la localidad de Tunjuelito.<sup>1</sup> Esta localidad está ubicada al sur de Bogotá, en el margen derecho del río Tunjuelito. Tiene una extensión total de 987 ha, de las cuales 281 se clasifican como suelo protegido. Por otra parte, no presenta suelo rural.

La proyección de población de la localidad tiene un comportamiento decreciente: en 2005 inicia con una población total de 202.342 habitantes y 10 años después desciende a 200.048 habitantes, siendo la diferencia en términos absolutos de 2.294 habitantes menos en la localidad; lo que se explica principalmente por la emigración, pues según la administración, la localidad tiene una fuerte emigración de la capital solo superada por la localidad de San Cristóbal.<sup>2</sup>

En la Localidad de Tunjuelito hay alrededor de 198.000 habitantes, distribuidos en más de 30 conjuntos residenciales y 19 barrios. El parque metropolitano el Tunal, la Escuela de Policía, la Escuela de Artillería y la zona industrial, hacen parte del contexto cohabitado, conviven con la localidad y sus dinámicas.

Inicialmente, Tunjuelito fue una gran hacienda que, con el paso del tiempo, se parceló y se convirtió gradualmente en un barrio capitalino. A principios del siglo XX era común ver ladrilleras artesanales en el sector. Hoy en día, esta industria permanece, aunque se ha tecnificado. La localidad de Tunjuelito está atravesada por el río del mismo nombre, que presenta complejos problemas de contaminación debido a las curtiembres, que lo utilizan para verter los desechos propios del proceso en los desagües de aguas negras improvisados, contruidos por las viviendas informales y con otros usos comerciales como talleres de mecánica, lavaderos de carros etc.

La población inicial de Tunjuelito llegó de otras regiones del país como Santander, Boyacá y Cundinamarca, básicamente como consecuencia del desplazamiento forzado debido a la violencia en la década de 1940 en el país. Esta mezcla de regiones ha hecho de la localidad un lugar diverso y rico en matices, pero debido a su alta población flotante (personas que trabajan en la localidad pero no viven en ella), no hay homogeneidad en las prácticas sociales o rasgos que les sean distintivos.

1. La ciudad de Bogotá está dividida administrativamente en 20 localidades, una de las cuales es Tunjuelito.

2. Secretaría de Planeación Distrital. *Conociendo la localidad de Tunjuelito: diagnóstico de los aspectos físicos, demográficos y socioeconómicos*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2009.

A pesar de esto, hay algunas particularidades, como el emblemático conjunto residencial del Tunal, el parque el Tunal y su mega biblioteca, la gran actividad comercial e industrial del Barrio Venecia, la estratégica ubicación del sector, que es la puerta de entrada y salida a importantes municipios del Departamento de Cundinamarca, del cual hace parte.

**Barrio Venecia**

La urbanización de Bogotá, como en muchas otras ciudades del país, se dio de manera desordenada, caótica, por la mala gestión de sus gobernantes. La ausencia de la administración precipitó su conversión en nicho para que especuladores locales se hicieran con el mercado del suelo en las zonas periféricas de las ciudades. El caso de Tunjuelo no es la excepción, los espacios públicos se conformaron desde la construcción de sus primeras viviendas por iniciativa de sus habitantes.

Mientras, la administración, siempre a caballo de las iniciativas populares, llegaba más tarde para intentar reparar los desastres ocasionados por la falta de previsión de las mafias constructoras. La falta de atención de las autoridades locales, entonces, contrastó con la iniciativa de sus primeros habitantes, construyendo una historia de luchas sociales a la par que la construcción del mismo barrio.

**Primeros pobladores**

Los primeros pobladores de la sabana de Bogotá fueron los Muisca y aunque los núcleos de población más grandes de esta civilización se localizaban en las zonas aledañas a la localidad de Tunjuelo, donde se ubica el barrio Venecia, tales como Bosa, Soacha o Usme, sí tenía pequeñas aldeas a la rivera del río del mismo nombre debido al comercio de la sal que se producía con poblaciones del sur de la sabana. Aunque estos pequeños núcleos dispersos de población se establecieron debido al comercio, su subsistencia estaba completamente supeditada a los núcleos urbanos más extensos de la zona, ya que la localidad de Tunjuelo no era apta para la agricultura o el pastoreo.

Este elemento, que en un principio parece poco importante, limitó el establecimiento de los nuevos habitantes europeos, pues al no tener una mano de obra abundante y no ser apto para la agricultura no tuvo un interés inmediato. Si la fundación de Santafé (actual Bogotá) se realizó en 1538, fue sólo hasta 1559, veintiún años más tarde, cuando se conceden los primeros títulos de propiedad sobre la zona de Tunjuelo. El oidor visitador general Diego Suárez concedió a Hernando Gómez la propiedad sobre estos territorios en la citada fecha.



Fig. 153. Barrio Venecia, Bogotá.



Fig. 154. Barrio Venecia, Bogotá.

Sin embargo, la escasa población indígena para la explotación de dichas tierras y el constante traslado de los pocos habitantes nativos en función de la producción agrícola y minera, propició que los territorios del valle del río Tunjuelo continuaran despoblados hasta que la Iglesia católica puso sus ojos en estos territorios.

*Dicha presencia en el Valle de Tunjuelo se hizo por medio de diferentes congregaciones, las de mayor presencia fueron el Convento de San Agustín, el Monasterio de la Concepción, el Colegio de la Compañía de Jesús, el Convento de Santo Domingo, el Convento del Carmen, el Convento de Santa Clara, el Convento Dominicano de Nuestra Señora del Rosario, el Convento de las Aguas, la Cofradía del Santísimo Sacramento y el Convento de San Nicolás de la Penitencia. Estas instituciones, por medio de hipotecas, préstamos, tributos a censo, compras, subrogaciones y demás transacciones fueron consolidando la propiedad sobre las haciendas y estancias en el valle de Tunjuelo.<sup>3</sup>*

Así la Iglesia en el siglo XVII comenzó a jugar un papel protagónico en la conformación de la propiedad dentro de la sabana de Bogotá y, también, sobre los territorios del valle del río Tunjuelo, convirtiéndose en un agente inmobiliario y prestamista para aquellos que quieren hacerse con una parte de estas tierras: mientras que algunos compraban tierras hipotecándose con la Iglesia a través de préstamos, otros iban dando en herencia a la misma los territorios ya adquiridos. Al final, la Iglesia siempre tenía el monopolio de los territorios y los recursos que se extraían de las explotaciones agrícolas.

Fue este ir y venir de titulaciones lo que conformó una división mayor sobre los territorios del valle del río Tunjuelo al final del siglo XVII, dando nacimiento a las haciendas de la Laguna y el Tunal, territorios que hoy en día son respectivamente el barrio Venecia y el Tunal dentro de la localidad de Tunjuelito en Bogotá.

Es a finales del siglo XVII y principios del XVIII cuando la familia García Ospino comienza a tener protagonismo en la región. Don Alonso García Ospino compra la hacienda La Laguna a la compañía de Jesús y la dota de una viabilidad económica para la producción de cereales. Fue así como la Iglesia pasa a un segundo plano y es esta familia la que comienza a heredar y a fragmentar aún más el territorio en la incipiente edad republicana.<sup>4</sup>

3. ZAMBRANO, Roberto Fabio. *Historia de la localidad de Tunjuelo: el poblamiento del valle medio del río Tunjuelo*. Bogotá: Instituto de Estudios Urbanos, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

4. Ibid.



La República

La República cambió la conformación de los pobladores del valle del Tunjuelo ya que el indígena dejó de ser la mano de obra predominante en la región, sustituyéndose por la mestiza, pero no propiciando formas laborales muy diferentes a las de la colonia. En el campo no se produjo un cambio en el mercado laboral, algo que sí sucedió en los grandes núcleos urbanos.

Los abusos a los campesinos se agravaron con la disolución de los resguardos indígenas, con el aumento de la oferta de mano de obra en la Sabana, en razón de la expulsión de los indígenas de sus tierras ancestrales y dado que las relaciones entre patronos y trabajadores continuaban siendo latifundistas. Este es el caso de los arrendatarios, quienes, a cambio de una pequeña parcela para el cultivo y un pequeño sustento, prácticamente regalaban su trabajo a los hacendados y, en algunos casos, se acercaba a la servidumbre o la esclavitud.

Es hacia 1861, cuando el Estado colombiano, a través la desamortización de bienes, toma el control de las tierras de esta región de la Sabana de Bogotá. Las tierras pasaron a manos del Estado y fueron rematadas con muy poco éxito, lo que propició que el gobierno construyera allí la penitencinaria de La Picota, la granja experimental de La Picota y la Escuela Anexa Rural, equipamientos institucionales destinados a convertirse en polos de atracción para la posterior urbanización del Valle del Tunjuelo.

Durante la segunda mitad del Siglo XIX, la zona se convierte en un paso obligado para la entrada hacia la ciudad de Bogotá por el sur occidente, situación privilegiada que la transforma en un objetivo militar de las sucesivas guerras vividas por el país durante este período. Las escenas de violencia que vivieron sus pobladores fueron frecuentes y condicionaron el desarrollo urbanístico de la ciudad hacia esa zona.

Pero sería esta condición de la zona la que le otorgó, por otro lado, estaciones de ferrocarril al comenzar el siglo XX. El desarrollo de la economía colombiana y el comercio hacia el exterior obligó al Estado colombiano a la construcción de infraestructuras que comunicaran a la ciudad de Bogotá con otras regiones del país, lo que concedió a la zona una revitalización por el paso de la carretera y el ferrocarril.<sup>5</sup>

5. Alcaldía local de Tunjuelito. Conociendo mi localidad: <http://www.tunjuelito.gov.co/index.php/mi-localidad/conociendo-mi-localidad> (Consultado, Septiembre de 2014).

## La modernidad del siglo XX

El río Tunjuelo, que nace en el páramo de Sumapaz, atraviesa el valle de Tunjuelo permitiendo la comunicación por río entre el oriente y el occidente del valle de Tunjuelo; el río era navegable entre la Picota y Soacha y desembocaba en el río Bogotá que contaba con algunos puertos, siendo el más conocido el que quedaba cerca de la desembocadura de la quebrada de Chiguaza.

Además de la atracción que significaba el río, el valle poseía un paisaje variado. Su extremo oriental estaba poblado con árboles, matorrales y plantas nativas; contaba con animales como el venadillo, el conejo y algunas aves. Era un lugar idílico que durante la primera mitad del siglo XX alcanzó a tener cierta atracción como sitio turístico para la clase alta de Bogotá, que siguiendo la tradición inglesa organizaba paseos y cabalgatas a estas tierras.

Hasta la mitad del siglo XX la zona del valle de Tunjuelo seguía siendo una zona rural dedicada a la ganadería y a la agricultura, pero la construcción de tres equipamientos institucionales presionó la proyección de la ciudad hacia el sur. El primero, la represa de La Regadera, cuya carretera precipitó la urbanización del Valle del Tunjuelo. El segundo fue la Escuela de Policía General Santander, cuya construcción provocó el mejoramiento de una parte del camino a Bosa. El tercero, el Batallón Antiaéreo de la Picota, donde también funcionaba la Escuela de Artillería, construida sobre la vía a Usme.

La construcción de la represa de La Regadera coincide con una sequía de varios años excepcional hasta la época en el valle del Tunjuelo, lo que provocó que el negocio agrícola fuera en declive y que las laderas del río, antes inundadas y llenas de humedales, se transformaran en canteras útiles para la construcción de la represa.

En pocos años la región se llenó de empresas dedicadas al negocio del ladrillo y el cemento, transformó todo el modelo productivo de la región, en función de las obras de infraestructura que comenzaba a adelantar el gobierno nacional para la modernización de la capital. Esta naciente industria va a demandar la presencia, en Tunjuelo, de una población obrera que trabaje en sus terrenos y que constituirán la población que habitará en el futuro esta parte de la ciudad.<sup>6</sup>

---

6. RIVEROS, Alfonso Mauricio. *Aplicación del modelo del ciclo de política pública a la historia ambiental. Estudio de caso: construcción de la represa la regadera en Bogotá (1934 -1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006.

Las fábricas que se encontraban afuera de los límites urbanos obligaban a los trabajadores a movilizarse hasta la ciudad de Bogotá cada día, favoreciendo en el camino de regreso a casa la instalación de tabernas y estaderos para que los obreros pasaran sus ratos libres. Pero a la par de este florecimiento económico, la especulación y el mercado inmobiliario descontrolado llegan a la región.

Las haciendas, antes productoras de trigo, comienzan a vender sus parcelas a los primeros constructores y especuladores inmobiliarios, desarrollando una dinámica de urbanización desigual en muchas zonas, ya que algunos de los primeros pobladores utilizaron el terreno para el cultivo y la cría de unos pocos animales domésticos, manteniendo el paisaje rural y algunas de las costumbres campesinas, a pesar del descontrolado desarrollo urbanístico. Las décadas siguientes serán las de la saturación, lenta pero constante, de estos espacios urbanizables, primero bajo la forma de parcelaciones y luego por la vía del loteo.

Confluyen varios factores en el poblamiento de este sector incipiente de la ciudad, pero uno de los más importantes fue la violencia partidista generada a partir del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. La muerte del líder liberal, impulsó a muchos campesinos que huían del conflicto entre liberales y conservadores a buscar refugio en la gran capital y, a su vez, a los habitantes de las zonas céntricas de Bogotá, que huían de la degradación del centro de la ciudad, a buscar nuevas formas habitacionales.

Por otro lado, la ineficacia del Estado para proporcionar alternativas al déficit de vivienda dentro de la ciudad expulsó a los antiguos y nuevos moradores a buscar pequeñas parcelas para edificar sus viviendas en este sector de la ciudad. La autoconstrucción fue la forma más práctica y de menor coste para levantar las nuevas viviendas cerca de la frontera rural y, en la mayoría de los casos, rayando con la ilegalidad.

Según datos del área de desarrollo Urbano de la ciudad de Bogotá, la zona de Tunjuelo no era la única que se encontraba en estas circunstancias por la mala planificación urbanística de la administración, ya que para 1972, el área desarrollada por fuera de las normas oficiales, llamada urbanización clandestina, llegaba al 38,4% del total de la ciudad y vivía allí, aproximadamente, el 59% de la población bogotana.

**La urbanización descontrolada de los años cincuenta**

La urbanización por fuera de los límites urbanos y la seducción de los urbanizadores clandestinos con promesas de mejora en la calidad de vida, trajo como consecuencia que miles de personas se encontraran con un terreno donde construir su vivienda, pero no con los servicios públicos adecuados para habitarla.



La falta de acueducto y alcantarillado, así como de luz eléctrica o servicios de transporte, lejos de solucionar los problemas de estas familias, que buscaban un lugar seguro y confortable, les trajo una mayor exclusión y pobreza. Durante la época invernal, recogían agua de lluvia o lavaban sus enseres en la rivera del humedal. No sería sino hasta finales de la década de los cincuenta cuando la administración, después de insistentes protestas de sus habitantes, pone por primera vez una fuente de agua en este sector de la ciudad.

Claro, las inundaciones, antes graciosas y coloridas para una parte de la sociedad capitalina, comienzan a ser un gran problema de salud pública, ya que, al no poseer un alcantarillado, la localidad de Tunjuelo, las aguas negras y la contaminación de las fábricas aledañas despedían un olor fétido por todo el sector.

Esto provocó que a principios de los años sesenta el distrito comenzara la construcción del servicio de alcantarillado y acueducto en la zona. Por la misma época comienza la construcción del alumbrado público, pero esto no significó que sus habitantes tuvieran conexión eléctrica, pues el servicio era caro y la mayoría de ellos no podía permitírselo.<sup>7</sup>

La distancia que separaba a estos pobladores de los nuevos barrios con el centro de la ciudad gestó una visión lejana por parte de la administración. Se configuraba una segregación administrativa y espacial que dejaba a los pobres lejos de las zonas visibles y lejos de los recursos que la ciudad tenía para el confort de sus habitantes, quienes carecían de formas de transporte para llegar a los centros más prósperos de la ciudad, lo que ocasionó un aislamiento que a la administración le venía muy bien para invisibilizar los problemas de la mayoría de la población.

Como individuos no podían hacerle frente a las exigencias de la precariedad de la urbanización de ese momento, como comunidad sí. Para ello, se requiere crear una serie de espacios de regulación de la convivencia, como lo fueron las Juntas de Mejoras, luego las Juntas de Acción Comunal, la Parroquia y las Asociaciones Mutuarias, entre las organizaciones comunitarias más importantes. Espacios de convivencia que permiten que estas urbanizaciones se consoliden, a pesar de la ausencia del Estado.

### Ospina y Cía.: cambia el paisaje de la «Venecia» bogotana

7. ZAMBRANO PANTOJA, Roberto Fabio. *Historia de la localidad de Tunjuelo: el poblamiento del valle medio del río Tunjuelo*. Bogotá: Instituto de Estudios Urbanos. Universidad Nacional de Colombia, 2004.



Si bien la prensa capitalina denominaba a esta zona de la ciudad como Venecia, sería solo hasta finales de los años cincuenta cuando se da fundación al barrio Venecia. La historia del barrio presenta diferencias sustanciales frente al origen y desarrollo de los barrios que se formaron a finales de la década del cuarenta en la zona de Tunjuelito.

La urbanización se inició al occidente del Valle del río Tunjuelo en 1958, con lo cual el poblamiento del mismo se diferenció de los barrios que lo precedieron, los cuales tendían a estar sobre el camino a Usme o en sus cercanías. Además, fue urbanizado bajo la forma de pequeñas parcelas, por parte de Ospina y Cía., empresa que previó los cambios que venía desarrollando el Distrito en el ámbito legislativo y en el nuevo estatus que se le daría a estos barrios con el nombramiento de Distrito especial a Bogotá.

Un hecho diferenciador de los primeros barrios construidos en la zona en la década anterior, fue la construcción de equipamientos previos a la construcción del mismo barrio, tales como la Escuela de Policía General Santander, que se convirtió en un elemento que favoreció el desarrollo urbano de esta parte de la ciudad; la carretera a Bosa, sobre la cual se trazó la Autopista al Sur; y la fábrica de automotores Colmotores.

Además, el que una empresa como Ospina y Cía., una de las empresas más relevantes en el desarrollo urbanístico de la ciudad, que contaba con el prestigio de haber construido el barrio el Chicó, Palermo o La Soledad, era una garantía sobre los equipamientos mínimos que debía tener el barrio para los compradores. La empresa constructora exigía a los adjudicatarios de los terrenos el pago de la parcela en un plazo máximo de dos años, lo cual exigía contar con un patrimonio importante.

En la mayoría de los casos, los compradores eran funcionarios o trabajadores por cuenta propia con ingresos medios. Si bien, las parcelas eran entregadas a los propietarios para que ellos mismos realizaran la construcción de sus viviendas, esta urbanización contaba con una casa modelo, lo que otorgó al barrio una uniformidad urbanística de la que carecían sus antecesores en este sector de Bogotá.

Las principales vías de acceso a esta zona de la ciudad ya se encontraban en funcionamiento por los equipamientos previos a su construcción y, al hacerse la adjudicación de las parcelas, Ospina y Cía. trazó calles dentro de la planificación del proyecto, una ventaja añadida que tenían los nuevos vecinos del sector para comunicarse con el centro de la ciudad y que evitó su aislamiento a través de una avenida muy importante, una arteria de gran calado que une norte y sur de la ciudad.





Fig. 155. Visita del Papa Pablo VI en 1968 a Colombia.

En cuanto a los servicios públicos, aunque los primeros propietarios no contaban con los servicios básicos, una vez constituida la Junta de Acción Comunal, se solicitó al distrito y estos fueron instalados rápidamente, ya que Ospina y Cía. había dejado las instalaciones hechas para cada vivienda, así que los nuevos vecinos no tuvieron, como sus antecesores del sector, que esperar mucho para obtenerlos para sus viviendas. De igual manera, Ospina y Cía. planificó dentro del proyecto la construcción de un amplio parque, una iglesia y la Junta de Acción Comunal.

### La visita de Pablo VI como cambio social

La visita del Papa Pablo VI en 1968 colocaría al barrio en el centro de atención de la administración y de América Latina. Era la primera visita que realizaba el Sumo Pontífice al continente americano y la realizaba a un barrio popular como era Venecia. Esto provocó la construcción de una iglesia a la altura de la visita y modificó las vías por donde pasaría el Papa, haciendo un llamado a los habitantes capitalinos para asistir a la gran misa que se realizaría en las nuevas instalaciones.

Para los venecianos este acontecimiento fue visto como una bendición de Dios, pues esta visita trajo muchos beneficios: la pavimentación de las principales calles del barrio, la adjudicación de 120 teléfonos y, además, hacer conocer el barrio mundialmente. La Junta de Acción Comunal procedió a dividir el barrio en tres sectores, en cada uno de los cuales se formó un comité de trabajo para preparar a la comunidad para el recibimiento del Pontífice.

El impulso dado por la visita del Papa al sector es indiscutible, puesto que durante los siguientes años el barrio Venecia se convierte en centro comercial de este sector de la ciudad. El comercio, que en un principio era formal y se enfocaba al sector servicios, poco a poco, y por las constantes carencias de los pobladores de los barrios aledaños, da paso a un comercio informal.

Pero con el comercio también llegan los problemas de inseguridad. Como se mencionaba anteriormente, la urbanización continuaba por el suroccidente de la ciudad de una manera desordenada, la mayoría de sus nuevos habitantes eran de muy escasos recursos. La falta de empleo y las condiciones socioeconómicas del sector, comienzan a convertir al barrio en un lugar de reunión para el comercio, pero también para la delincuencia, que ve en este centro económico una salida fácil a su escasez de recursos.

Además, la vida nocturna irrumpía con fuerza en Bogotá en los años ochenta, dando lugar a fenómenos propios de la noche. Venecia, que no escaparía a esta tendencia, vio cómo se construían grandes edificios para albergar moteles y discotecas que escandalizaron a los habitantes del sector. El comercio

de drogas, prostitución y mafias organizadas irrumpieron a la vez que las discotecas, degradando gran parte del centro comercial del barrio, pero a la vez convirtiéndolo en un centro de ocio obligado para la zona sur de la ciudad.

### Equipamientos culturales de la localidad

La localidad de Tunjuelito posee un total de diez equipamientos culturales, dentro los cuales siete pertenecen al grupo que corresponde a encuentro y cohesión social, uno corresponde a espacios de expresión y dos son de la categoría de memoria y avance cultural. Las UPZ Venecia figura con siete equipamientos culturales y la de Tunjuelito presenta tres equipamientos. A continuación realizo una breve descripción de cada uno de ellos.

- Casa de la Cultura de Tunjuelito

La casa de la Cultura de Tunjuelito es un espacio para desarrollar, difundir y promover las distintas manifestaciones culturales locales, garantizando la participación de la comunidad en general. Esta vincula la base cultural en procesos de planeación, ejecución seguimiento y evaluación del quehacer de las actividades propias de la casa, busca ofrecer espacios de encuentro y reflexión de artistas y grupos artísticos locales, así como presentar líneas de acción de la política cultural ante autoridades locales, instituciones y distritales. Tiene su propio proyecto, objetivos, es autónoma administrativa y financieramente y propone una programación acorde a la dinámica cultural de la Localidad.

- Centro Cultural el Tunjo

Es un bien tangible inmueble de tipo arquitectónico ubicado en el barrio El Carmen, adscrito a la Casa de la Cultura de Tunjuelito, cuyas funciones se iniciaron en 2006. Su principal espacio de acción es acoger las distintas muestras y manifestaciones culturales posibilitando el apoyo y acompañamiento de los proyectos que se programan desde la casa de La Cultura de Tunjuelito.

- Centro Experimental Juvenil

Organización juvenil ubicada cerca del río Tunjuelo que pretende, junto con otras organizaciones, generar debates sobre el modelo económico que se implementa en el sur de Bogotá. Un modelo económico, que genera riqueza a multinacionales como CEMMEX, HOLCIM, PROACTIVA, etc., dedicadas a la explotación de las canteras y que produce altas dosis de contaminación a costa de las malas condiciones de vida de la comunidad.

### - Sala de Teatro El Contrabajo <sup>8</sup>

Es una sala de teatro dedicada a desarrollar procesos de formación artística en la comunidad, con énfasis en los niños y jóvenes, con el propósito de fortalecer la autoestima del individuo y educar en los valores de la solidaridad, la relación armónica con el otro y el medio ambiente. En su seno se desarrollan cursos de teatro, danza, música, comunicación y contribuye a consolidar espacios de encuentro, expresión y participación de las comunidades.

## Proceso y contextualización

A mediados de los años noventa, el arte colombiano estaba cambiando profundamente, particularmente en la ciudad de Bogotá. Los profesores universitarios de las academias de arte más relevantes en el país eran profesores formados en las teorías del arte moderno y estaban sujetos a los nuevos contenidos del momento contemporáneo.

La ruptura, el cuestionamiento del agotado arte moderno que dejaba de lado las situaciones históricas, las transformaciones sociales, sugería formas alternativas, nuevos modos de practicar la cultura, frente a los cuales se requería tener una posición para generar en sus cátedras una serie de inquietudes y reflexiones desde los cambios paradigmáticos que surgían a la luz del pensamiento posmoderno.

Esto tendría mucha incidencia para los estudiantes y futuros artistas, en la medida en la que esos profesores hoy se han convertido en las figuras más visibles dentro del arte contemporáneo nacional tanto a nivel artístico, como de gestión cultural y crítica de arte.<sup>9</sup>

A nivel continental, la desconexión prevalecía en todo el espacio latinoamericano, donde los ejes económicos, culturales y de comunicación, conservan aún el trazado colonial. Supuestamente vivimos en un mundo de intercambio y comunicaciones globales, pero en realidad, las conexiones solo tienen lugar dentro de una trama radial y hegemónica alrededor de los centros.

Las reflexiones en torno a la condición de «periferia» cuestionaban la legitimidad y el universalismo de la cultura occidental y, por consiguiente, del *mainstream* europeo y americano, la necesidad de

8. Fundación Cultural el Contrabajo: [http://fundacionelcontrabajo.com/?page\\_id=55](http://fundacionelcontrabajo.com/?page_id=55). (Consultado, 11-09-2014).

9. Como Miguel Ángel Rojas, Felipe Echeverri, Hugo Zapata, entre muchos otros.



conocerse, reflexionar acerca de sí mismos, deseaba ser cuestionada, analizada a partir de elaboraciones propias. Conceptos que afectaban a todo el orbe poscolonial y que se ponían en significación a través de planteamientos como el multiculturalismo, la transculturización, el descentramiento, lo periférico, la pregunta por la identidad y la memoria.

Todas esas cuestiones fueron, en su momento, planteadas por investigadores como Gerardo Mosquera, Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Carolina Ponce de León, Ana Longoni o Cuauhtémoc Medina, entre muchos otros, y evidenciadas en los proyectos artísticos de algunos artistas, exposiciones y bienales en el continente.

La ubicación en que operaban ciertos espacios académicos era la de enfocar la situación del arte, primero desde la posición de artistas, dinamizadores de la creación o la renovación de los planteamientos artísticos; y segundo, como profesores pedagogos desde la formación académica, la generación de métodos de reflexión crítica más que de aprendizaje de técnicas, apuntando a descubrir articulaciones entre lo conceptual y lo formal, de manera que lo significativo pueda ser coherente y productivo.

De esta manera las universidades permitieron abrir posibilidades, sobre todo desde las Facultades de Humanidades y la relación estrecha que se establecía con las Facultades de Arte, por tocar temas que tenían que ver con lo epistemológico, lo lingüístico, lo semiótico y lo hermenéutico en relación a lo social, al individuo y la reflexión sobre su contemporaneidad.

Dentro de los contenidos y análisis, existía un tema que tenía que ver con la cuestión de los públicos y el arte, y esto se manifestaba en algunas novedades que se apreciaban con el interés desde el arte, por articularlo más estrechamente con la vida, el espacio público, la comunidad, propiciando la construcción de un público sensible e interesado por el universo artístico.

Esto implicaba también el análisis desde la situación institucional y el mercado del arte y cómo era aprovechado por estos como uno más de los recursos temáticos para ser comercializado, distribuyendo los contenidos artísticos como ocio cultural y enfocado desde el beneficio económico.

Estas son algunas de las situaciones que acaecían por aquellos momentos en el medio artístico, preguntas que evidenciaban los intereses en relación con los públicos y el arte, la carencia de recursos y los circuitos culturales, el poco mercado interno y el deseo de muchos artistas por satisfacer las expectativas del mercado extranjero debilitan el desarrollo de autonomías y experimentaciones de la plástica en el país, sobre todo de los jóvenes artistas.





Fig. 156. *Una cosa es una cosa*. Performance. María Teresa Hincapié. 1990.

Una de las formas de conciliación, que se venía gestando desde los años ochenta, era el trabajo artístico desde el performance, con presencia relevante de algunos artistas en salones y exhibiciones. El arte de acción, el arte del cuerpo, implica una serie de movimientos, dinámicas, lógicas que están más cerca de las personas, por su inmediatez, por su cercanía directa entre el espectador y el artista, dado que la mayoría de las propuestas planteadas desde el arte de acción en Colombia tenían estrechas relaciones con la historia y cultura social por la que se atravesaba.

Estas propuestas se caracterizaron por acciones que estaban relacionadas con actos rituales, la búsqueda del origen, experiencias desde del conflicto político en escena, inhalar, manipular semillas, hojas y pasta de cocaína o marihuana, también tejer, bordar, remendar; estas características del arte de acción o performático estaban en estrechas consonancias con las dramaturgias y situaciones sociales propias.<sup>10</sup>

Por tanto, gracias a algunos contenidos que vemos en el trabajo de la artista María Teresa Hincapié con su performance *Una cosa es una cosa*<sup>11</sup> en 1990 o Enrique Vargas<sup>12</sup> con *El hilo de Ariadna*<sup>13</sup>

10. En la investigación sobre el performance en Colombia, realizada por la artista y profesora Natalia Restrepo, reflejan el arte de acción como una expresión marginal que denuncia y critica la falta de Estado en términos sociales y su omnipresencia en términos religiosos. La riqueza simbólica de las propuestas de performance manifiestan enfáticamente los contextos sociopolíticos, los momentos históricos en los que se han dado y denuncian toda la violencia cultural, social, estatal y humana que ha atravesado la población colombiana en los últimos 30 años. En: *Performance en Colombia, conexiones e influencias Latinoamericanas*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Facultad de Bellas Artes, 2012. Tesis doctoral. Inédita.

11. La austeridad en escena, la trascendencia del cuerpo y la sacralización del tiempo cotidiano son algunas de las características de esta acción, que se realizó a lo largo de diez años en distintos eventos alrededor del mundo. Ella transportaba su casa a la sala de exhibición y lentamente iba sacando los objetos y procedía a ordenarlos meticulosamente sobre el suelo, formando espirales o cuadrados que parecían no terminarse nunca. Cuando la figura estaba completa, Hincapié rearmaba otra espiral con más objetos. Restos de comida, frutas, hortalizas, herramientas desgastadas, montículos de tierra, de flores, de harinas de trigo o maíz, utensilios de cocina, objetos de uso doméstico, etc.

12. Director del Teatro de los Sentidos: taller experimental de sensaciones, dedicado a la investigación de las poéticas del sentir y la memoria del cuerpo, es un teatro de experimentación y riesgo compartido con el público, donde las obras se construyen con la experiencia sensorial de cada espectador en particular y plantea una estrecha interacción del actor con el espectador, donde el actor da y recibe, aprende y enseña, en un proceso de constante transformación que le asegura al espectador experiencias únicas e irrepetibles. Con sede en Barcelona desde el año 2004, en las instalaciones del antiguo Polvorín de Montjuic.

13. Propuesta entre la plástica y lo teatral, cuestiona radicalmente la tiranía de lo visual en la que suele apoyarse la plástica y también el texto dramático en el que suele apoyarse el teatro. *El Hilo de Ariadna* es una propuesta de experimentación sensorial en donde, a partir de un recorrido por «túneles» oscuros, el espectador se va encontrando con situaciones que alteran sus cinco sentidos. En el desplazamiento van emergiendo aromas, señales que lo invitan a vivir de manera solitaria encrucijadas, vivencias sensoriales que conducen a un universo onírico y profundo, una propuesta sensorial que invita a recobrar el cuerpo como fuente de conocimiento.

en 1992,<sup>14</sup> además de trabajos propuestos por otros muchos artistas desde el trabajo con/desde el cuerpo, nos acercamos a otros procesos en los que el público empieza a hacer parte de lo dinámico, a establecer una estrecha relación con el entramado social del país.

Es un arte dedicado a recuperar el tejido social, preguntando claramente por el devenir del cuerpo en Colombia, van y vienen en un laberinto de preguntas de lo espiritual, lo matérico, planteando en algunos casos el cuerpo como lugar de goce, no del sufrimiento; otros como escenario y territorio del debate político. Comportamientos

Estos antecedentes de la situación artística en el país para mediados de los años noventa tiene una estrecha relación con los estudiantes de arte, con los colectivos artísticos que se organizaban en el país y permiten ubicarnos en las motivaciones de Franklin Aguirre y el colectivo Matracas, quienes fueron los gestores de propiciar en el año 1995 la Bienal de Venecia de Bogotá.

Fue muy notable la influencia de los profesores universitarios en aquella época, afirma Franklin Aguirre, por ejemplo, Ivonne Pini, maestra de pregrado de la Facultad de Bellas Artes, de último año. Impartía un curso de contexto, que se llamaba Arte de la posguerra, donde se estudiaba la situación de las últimas vanguardias y los grandes espacios para el arte: La Documenta de Kassel, la Bienal de la Habana, la Bienal de Venecia y demás espacios hegemónicos de exhibición y circulación del arte occidental.

Para Aguirre, como para muchos otros estudiantes con propuestas de creación y colectivos de trabajo ya en proceso, estas situaciones comportaban ciertas posiciones en sus formas de trabajo. Aguirre afirma así:

*Nos sentimos un poco deprimidos a partir de las clases, porque nos dimos cuenta de que necesitábamos una serie de elementos que no teníamos. Además, nosotros estábamos interesados en la performance y en otros tipo de procesos, comenzábamos a participar en muchos eventos y nos dábamos cuenta de que había como un vacío, en la medida en la que no había gente que no tenía esa visión para poder juzgar esos procesos. Entonces, el interés por las comunidades, el interés por el arte de acción, el buscar una forma de proceder más inclusiva, más influyente, fue lo que dio, en otras palabras, origen a la bienal.<sup>15</sup>*

14. Hay que mencionar que estos proyectos fueron reconocidos en el Salón Nacional de Artistas evidenciando la apuesta por premiar proyectos de entrecruzamiento y difusión de los límites otorgando premios a actores y directores que venían del teatro.

15. Entrevista personal con Franklin Aguirre en Bogotá. Septiembre de 2013.

Después de las clases, se generaron discusiones en torno a la imposibilidad de participar en estos espacios: cómo se debe cumplir con ciertos requisitos que son imposibles para los jóvenes artistas, por ejemplo, si deben tener sus trabajos artísticos una cierta circulación, contacto directo con los responsables de esos espacios y ser visible en el mundo del arte para poder acceder a ellos, lógicamente, siendo difícil reunir alguna de estas condiciones.

Aguirre y otros artistas de la Universidad Nacional se agrupaban en un colectivo conocido como Las Matracas y como tal realizaban acciones y obras colectivas. Ante la dificultad de participar en eventos artísticos internacionales como por ejemplo la ya mencionada Bienal de Venecia, para la cual el representante por Colombia es escogido por el Consejo de Artes del Ministerio de Cultura.

Deciden entonces hacer un juego sarcástico, una parodia colectiva, citando la Bienal de Venecia de Italia, pero para crear su propio evento y realizarla en un barrio periférico de la ciudad de Bogotá con el mismo nombre. Fue básicamente el juego de palabras Bogotá-Venecia-Italia lo que dio origen a la bienal, un juego semántico y una inquietud universitaria. En ese momento se estaban estableciendo una serie de contenidos muy básicos sobre el arte relacional, el arte en contexto y el arte socio crítico, que paralelamente estaban siendo teorizados gracias a Nicolás Bourdieu, Jacques Rancière y otros investigadores.

Proceden a trabajar en la propuesta, acotando varios planteamientos que hacen que el proyecto asuma ciertos criterios relevantes y que, en definitiva, sea un referente de la plástica en el país. Uno, porque fue una inquietud natural, muy orgánica lo que generó esa necesidad de buscar espacios no convencionales para poner en práctica sus propios procesos; segundo, el deseo de involucrar otros públicos; tercero, llevar proyectos artísticos a un lugar donde no tenía muy buena oferta; y cuarto, aprender de esta experiencia. En diálogo privado con Aguirre éste menciona:

*joh, vamos a hacer arte relacional! ¡Vamos donde las comunidades! No, eso no sucedió. Pero con el paso del tiempo, eso sí se comenzó a dar. Es decir, al darnos cuenta de la sinceridad, del desparpajo, de la franqueza de los habitantes del barrio y los procesos. Dijeron: “!qué interesante, ¿no?!” O sea, nosotros somos los que construimos arte, hacemos arte para artistas o arte para una élite, para personas especializadas que pueden recodificar esos contenidos. Pero otras personas, que no tenían esos contenidos podían leer profundamente cosas que, seguramente, otras personas no. Tal vez por los prejuicios, por una serie de elementos o tal vez porque las obras eran lo suficientemente elocuentes.*



En ese sentido, la bienal se convirtió en un foco de atención del medio artístico bogotano y nacional; muchos artistas querían participar en la bienal. En ese momento no había la intención de hacer una segunda edición. De hecho, no se pensó que fuera a tener tanto éxito. Sin embargo, fue muy relevante: todos los medios artísticos y culturales estaban en la bienal el día de la inauguración, asunto que generó desconcierto entre los organizadores y los participantes.

Esa atención se dio por diferentes hechos. Primero, porque el chiste funcionó en toda su expresión, fue un chiste muy elaborado, muy crítico, muy sarcástico, pero a la vez coordinado con un perfil conceptual y académico: ¿Por qué no le damos la vuelta a esta colonización y ponemos en crisis de nuevo su uso y sus paradigmas? El solo hecho de mencionar que hay bienal de Venecia en el Barrio Venecia de Bogotá ya estaba generando no sólo una ironía, sino que se ponen en marcha procesos de conceptualización y resignificación que sugieren una descolocación y una reubicación de ese referente. Ahora el lugar, son varios lugares a la vez.

El arte moderno fue soberbio en la medida en que alejó a los públicos no especializados de las galerías, de los museos, de obras que no podían ser tocadas, ni entendidas, ni sentidas, casi ni vividas; este tipo de formalización se ha ido trasformando gradualmente.

La Venecia bogotana es un ejemplo de eso, porque las obras que se presentan en la BVB surgen a partir de la experiencia del artista en el barrio: el artista tiene que conocer el barrio, entrevistarse con la comunidad, con los habitantes, vivir la ciudad, aprender de su historia, lo que permite no sólo que los artistas entiendan que la comunidad pueda ser un insumo para sus procesos, sino que los habitantes a su vez se ven reflejados en esos procesos.

Por tanto, esta manera de trabajo y su continuidad en el tiempo, se convirtieron en retos para su gestión y desarrollo, enriqueciendo el evento, que en la labor de ir propiciando una convocatoria con una temática y un invitado internacional, en cada edición y, sobre todo con este perfil comunitario, se fue ampliando en muchas más actividades, enfocadas en el desarrollo social y en propuestas pedagógicas.

Se trabaja entonces con miras al fortalecimiento de los proyectos culturales locales que están en proceso, se procuran las condiciones para implementar una serie de Centros Culturales Comunitarios, con el objeto de hacer habitual la dinámica de participación en estos espacios a los artistas locales, a las nuevas audiencias, articulándolos con sus actividades cotidianas. Esto con el fin de acercarse a sus intereses desde lo cultural o simplemente para plantear vínculos con la comunidad desde varias perspectivas.



De esta manera, se evidencia que el proyecto de la BVB no sólo es un conjunto de prácticas artísticas contemporáneas, sino también, es un ejercicio para hacer ciudad, para ser más incluyente, para enseñarle a la comunidad que también existen otras formas de vivir la ciudad, de pertenecer a ella, que también tienen el derecho a disfrutar de los bienes culturales como los distintos proyectos que se generan desde la Bienal de Venecia de Bogotá.

### **Información referenciada de la convocatoria oficial de la Bienal de Venecia de Bogotá versión 7.0<sup>16</sup>**

Para ubicar concretamente el sentido de trabajo y los planteamientos de la bienal, adjunto copia exacta de la convocatoria de participación, (ver Anexo 1: página 412) que permitirá situarnos en sus objetivos específicos y en los perfiles, criterios, lineamientos, actividades y talleres que se llevan a cabo en cada una de sus convocatorias. En este caso, anexo la convocatoria oficial realizada en el año 2010 para su séptima edición con la temática Una linda quinceañera y cuyo país invitado fue México.

En este momento la Bienal ya está fuertemente consolidada. El impacto obtenido de la Bienal se ha dado, en primera medida, en la comunidad del barrio y la localidad, que ha conseguido que los diferentes habitantes se interesen por el arte, asistan, participen en las instalaciones, exposiciones, talleres pedagógicos y artísticos de sensibilización, así como la formación realizadas. A nivel distrital y nacional, por el desarrollo y difusión cultural en procesos de formación de públicos, de producción, difusión, circulación de procesos artísticos de más de doscientos artistas nacionales e internacionales.

## **Espacio de exhibición**

Los trabajos propuestos en las distintas bienales, en su mayoría han sido proyectos de intervención artística en el espacio público, de carácter efímero. Se usaron las calles, escaparates de negocios, las fachadas del barrio para actuar sobre ellas o integrados en la vía pública.

---

16. Convocatoria y bases de participación tomada de la séptima versión de la Bienal de Venecia de Bogotá. Recuperado de: <http://www.bienal-venecia-bogota.blogspot.com/>. (Consultado, 12-12-2013).

Los registros de estas intervenciones y las propuestas que requirieron una sala para ser exhibidos fueron siempre realizados en la sede de la Junta de Acción Comunal del barrio Venecia, excepto las veces que, por condiciones políticas o de coordinación, no pudieron ser expuestos allí y se requirió la búsqueda de un espacio propicio para su exhibición.

El criterio de los espacios alternativos fue siempre que este no estuviera ubicado fuera del barrio Venecia, lo cual hubiera implicado la descontextualización de los trabajos y, sobre todo, la decidida estrategia de deslocalización de la actividad artística, así como el acercamiento cultural a poblaciones excluidas, siempre pretendido por los organizadores.

La Junta de Acción Comunal del barrio Venecia, además de su connotación directa con el habitante del barrio por desarrollarse allí un sin número de actividades, cuyo objetivo siempre ha sido la representación y divulgación de las situaciones propias de la comunidad, ha sido el lugar idóneo de exhibición de las propuestas generadas en cada bienal: su carácter social y aglutinador, permite que toda la población, niños, jóvenes, mayores, que pasan por allí y que no tienen un interés marcadamente artístico, puedan ser parte de este evento cultural.

Es importante aclarar la labor y el origen de la Junta de Acción Comunal para una mayor comprensión del uso de este lugar por parte de los organizadores y de las incidencias que fomentan la estrategia de diversificar la actividad artística desde este espacio.

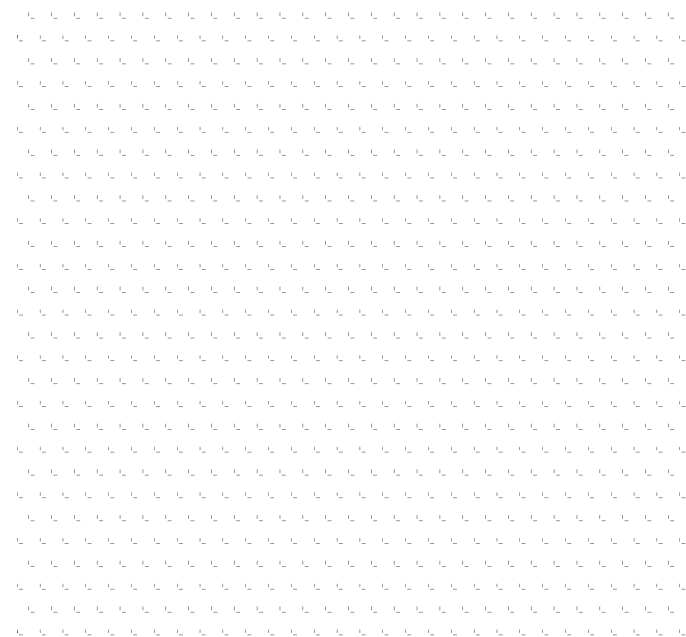
### Las Juntas de Acción Comunal

Las Juntas de Acción Comunal son en Colombia las unidades básicas de participación comunitaria. Sus orígenes se remontan a la época prehispánica. Los nombres más comunes de aquellas actividades de trabajo cooperativo son: Minga, Fajina, Ronda, Mano prestada, Mano Vuelta, Prestar una mano, Convide.

Es una organización cívica, social y comunitaria de gestión social, sin ánimo de lucro, de naturaleza solidaria, personería jurídica y con patrimonio propio, integrada voluntariamente por residentes de un lugar. Es una expresión social organizada, autónoma y solidaria de la sociedad civil, cuyo propósito es promover un desarrollo integral, sostenible y sustentable, construido a partir del ejercicio de la democracia participativa en la gestión del desarrollo de la comunidad.



Fig. 157. Junta de Acción Comunal Barrio Venecia.



En la década de 1950 con la ley 19 de 1958, se institucionalizaron las Juntas de Acción Comunal: un mecanismo para mediar el conflicto entre los únicos partidos políticos de la época, Conservadores y Liberales, que se encontraban en una situación de disturbios y rebeliones civiles sangrientas. Era un mecanismo urgente auspiciado por el gobierno, para instrumentar estrategias políticas dirigidas a la rehabilitación sociopolítica de las regiones afectadas por los enfrentamientos armados.

La organización comunal en Colombia ha sido la instancia a través de la cual a lo largo de todos estos años de vida institucional se ha canalizado el trabajo conjunto de las fuerzas vivas de las comunidades barriales en procura del desarrollo de sus territorios, a través de la participación, representación y construcción de obras de infraestructura.

El Ministerio de Gobierno ha institucionalizado la conformación de la estructura comunal, partiendo de lo local hacia lo nacional. Desde el punto de vista cualitativo las Juntas de Acción Comunal están conformadas principalmente por los líderes sociales y políticos de cada comunidad. En la actualidad se extienden por todo el territorio de Colombia, tanto en el ámbito rural y urbano, en un número aproximado de 45.000 juntas, cifra que las coloca a la cabeza de todas las posibles formas de organización comunitaria que se dan en el país.

Estas Juntas, siguiendo los criterios de la citada Ley 19 de 1958, se empeñaron fundamentalmente en la construcción de las obras de infraestructura requeridas por las comunidades. Obras tales como puentes, caminos, puestos de salud, de policía, plazas de mercado, acueductos, alcantarillados, redes eléctricas, programas de vivienda por autoconstrucción y de empresas rentables comunales (entre otros) hasta llegar a construir cerca del 30% de la infraestructura comunal.

A partir de 1973 se hizo manifiesta la necesidad de que las juntas se interrelacionaran para poder incidir en el ámbito municipal; por eso se creó la figura de la Asociación Municipal de Juntas de Acción Comunal en las cuales las autoridades han tenido un interlocutor válido para concertar programas de desarrollo social y por ende de interés común. Estas Asociaciones existen aproximadamente en 800 municipios, es decir una cobertura del 75% en todo el país.<sup>17</sup>

Posteriormente, de las Asociaciones se conforman las Federaciones Departamentales de Acción Comunal. A la fecha se encuentran constituidas en treinta y dos Federaciones. Por último, en 1991,

---

17. IDPAC En: <http://www.sdp.gov.co/portal/page/portal/PortalSDP>. (Consultado, 20-02-2014).



se reconoció la Confederación Comunal Nacional, conformándose la estructura organizacional de primero, segundo, tercero y cuarto grado.

Con el proceso de descentralización político-administrativo que se vivió a partir de mediados de 1980 se establecieron las Juntas Administradoras Locales, que están compuestas por ediles elegidos por voto popular por un periodo de cuatro años y cuya principal función es representar a los ciudadanos ante las diferentes entidades gubernamentales de conformidad con la constitución, la ley, los acuerdos del consejo y los decretos del Alcalde Mayor. La primera elección de ediles se realizó en 1992.

## Las bienales una a una de 1995 a 2010

### I Bienal. 1995

La primera Bienal de Venecia de Bogotá, surgió en un momento particular del arte bogotano, donde los discursos, al igual que los espacios para el arte contemporáneo, se veían desgastados, reiterativos en sus límites, sobrepolitizados y algo ajenos. El planteamiento inicial fue desplazar el arte de los espacios convenientes u oficiales hacia otros menos habituales, para acopiar nuevos públicos y sugerir un giro al proceso de cada artista, confrontándolo con un contexto específico; y esto por tener que relacionar su trabajo con los espectadores de una comunidad específica y el poco conocimiento que tienen sus habitantes del hacer artístico.

El sarcasmo y la paradoja, consecuencia del reflejo mimético que planteó la Bienal con su homóloga italiana desde el principio, se convirtieron, como ya dijimos, en efectivos ganchos publicitarios para que los medios asistieran de forma masiva al evento. El impacto fue tal, que pese a que muchas personas del medio artístico no asistieron personalmente a la Bienal, estuvieron al tanto día a día de su desarrollo, gracias a los artículos y a las entrevistas que desde muchos ángulos registraban constantemente todo lo que allí sucedía.

Entre los invitados estuvieron algunos maestros, profesores, alumnos destacados de distintas universidades, como por ejemplo Jaime Cerón o Lucas Ospina; artistas que han adquirido notoriedad en la actualidad artística nacional como Miguel Huertas, Germán Martínez, Manuel Romero, Fundación Funcas. Personas interesantes que quisieron hacer parte del proceso.



Fig. 158. Acción desfile por las calles del Barrio Venecia. 1995.

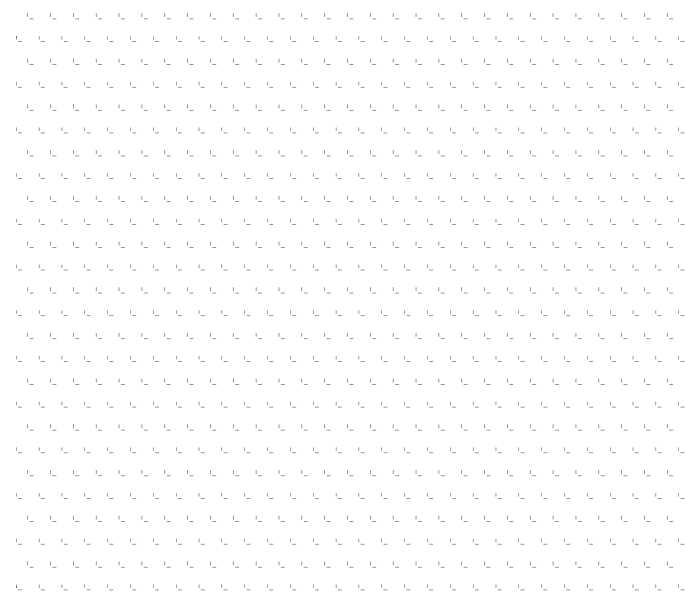




Fig. 159. Intervención de Juan Francisco Velasco. 1997.

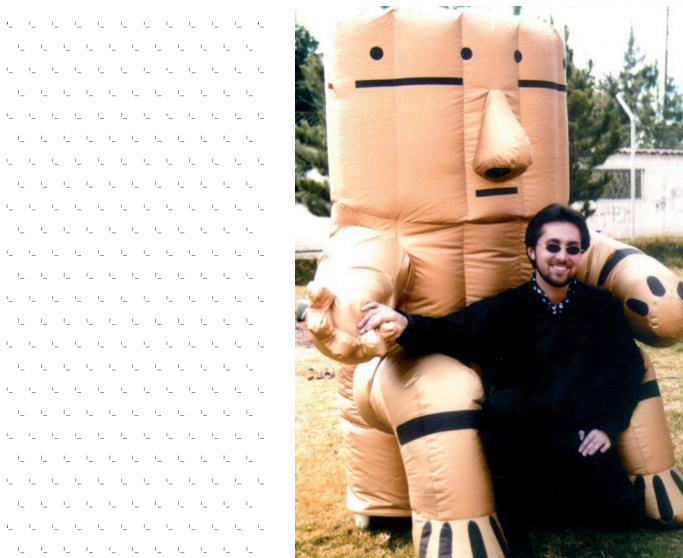


Fig. 160. Intervención de Nadín Ospina. 1997.

## II Bienal. 1997

Se decide hacer una segunda edición, ante la cual la gestora cultural Sandra Campos se muestra muy interesada en colaborar con los organizadores de la BVB y darle continuidad al evento, sugiriendo así que se le debe dar un alto perfil a la segunda bienal, invitando además de los artistas del barrio, a las figuras más destacadas del medio artístico nacional en ese momento.

Entonces, por medio de su gestión, se invitó a Carlos Salas, Gabriel Ospina, María Piedad Cayon, Carlos Blanco y los componentes del gremio de Literarte de ese momento. Contar con estos artistas para que se desplazaran hasta este otro contexto alejado del centro museístico y galerístico local propició una estimulación para los organizadores y una motivación para trabajar de una manera más profesional y con direcciones claras hacia la comunidad, desde el arte.

Bajo los parámetros generales de realizar trabajos artísticos a partir del Barrio Venecia, la segunda BVB se desarrolló en el mismo espacio, el Salón Comunal del barrio Venecia. En esta ocasión los artistas, de una manera voluntaria, quisieron apropiarse del espacio urbano. De esta manera, un alto porcentaje de las obras se desarrollaron en el parque, las tiendas, las casas y toda suerte de espacios alternos diferentes al salón comunal, donde en principio, se buscaba exhibir todas las obras.

El interés en la Bienal por parte de los medios se justificó gracias al nombre de los participantes y a la recursividad de las propuestas. Las obras de los artistas locales, de otro lado, se vieron contrastadas con las de trayectoria reconocida. Esta característica llevó a la Bienal a pensar en la manera de cualificar estas obras y los procesos, lo cual se pondría en funcionamiento más adelante con la implementación de un Salón Local que serviría como antesala a la participación de los artistas de la localidad en la BVB.

A diferencia de la primera edición, donde la participación misma fue considerada como un reconocimiento *per se*, en la segunda edición se premiaron cinco propuestas por voto popular, a partir de unas urnas dispuestas en la entrada del salón. En esta ocasión, las entidades públicas y otras entidades apoyaron el evento. Así, las empresas comenzaron a interesarse y, posteriormente, lo apoyarían en varias ocasiones. El comercio local se interesó de igual manera y gracias a su acercamiento se consiguió no sólo su apoyo, sino también la confianza de la comunidad con la Bienal.

Esta se planteó en un comienzo como algo eventual, tomaba un carácter procesual y demandaba su continuidad en el tiempo. Los artistas y el medio artístico, cada vez más interesado, hablaban ya de una tercera edición. El evento crecía y los problemas también, pues dadas las nuevas dimensiones de

la Bienal, los apoyos iniciales se hacían cada vez más insuficientes. Por esto y desde este momento, la gestión de recursos se convirtió en uno de los puntos más importantes dentro de la agenda de los gestores de la Bienal de Venecia de Bogotá.

### III Bienal. 1999

En la tercera edición de la Bienal el enfoque cambió. No era ya tan importante el posicionamiento del evento en el medio artístico, sino el acercamiento que el evento pudiera lograr con los habitantes del barrio Venecia y sus alrededores. Se percibe que en esta edición el número de artistas locales participantes fue mayor que en las dos anteriores Bienales.

La decisión de centrarse en la comunidad implicó coordinar esfuerzos en contactar con las asociaciones de artistas, organizaciones de artistas informales y artistas independientes con el fin de reunirlos, explicarles el proyecto y motivarlos a participar en la Bienal. Esto permitió un vínculo más fuerte, los procesos fueron mucho más relacionales. El evento se hacía conocer cada vez más en el contexto que le dio origen, asegurando poco a poco su lugar en la actividad cultural del barrio y en el panorama de la plástica nacional.

Los artistas seguían interesados en el espacio urbano. Algunos de los proyectos planteaban interesantes modificaciones del barrio, nuevos canales de comunicación y otros hacían comentarios sobre la violencia de los sectores menos favorecidos o enunciaban propuestas ante paradigmas del arte contemporáneo.

El resultado fue muy interesante pero las propuestas se alejaban unas de otras, en vista de la disparidad de la formación de sus ejecutantes y de la falta de una metodología clara para la presentación de proyectos artísticos, no sólo a un evento como la Bienal de Venecia, sino a cualquier salón de arte. Por esta razón se decide a partir de ese momento, generar una línea curatorial para las siguientes ediciones e invitar a un grupo de consultores y asesores externos, que permitieron formar y optimizar estos procesos.

Como es normal, en las ciudades siempre existe una cantidad de creadores ocultos o invisibles que trabajan sin darse mucho a conocer y en el barrio Venecia ocurre lo mismo. Una de las prioridades de la bienal no sólo es convocar artistas que vengan de fuera a trabajar en el barrio, sino a la vez, involucrar a los creadores de la misma comunidad. En esta edición de la bienal ese enfoque se resalta más y la propuesta se centra en convocar a los artistas de la localidad que quisieran participar y generar la oportunidad de ponerlos en circulación y en relación entre ellos.



Fig. 161. Intervención de Agustín Parra. 1999.





Fig. 162. Intervención de Tilena Morales. 2001.

Los artistas empíricos tienen una percepción del medio artístico con demasiados prejuicios, como es lógico, «para que voy allá, sino me van a dar dinero. No voy a esa galería, porque, teóricamente no me van a entender. Mi trabajo seguramente no va a gustar, entonces ni lo llevo». Además no están formados para proponer sus trabajos en convocatorias artísticas ni para recibir críticas, por lo que el objetivo de estos asesores consistió en involucrarlos en las dinámicas de acceso y de crítica de las propuestas, decirles que algo no funcionaba y por qué, lo que también implicaba una forma de darle dignidad a las propuestas.

El éxito de ediciones anteriores y la similitud nominal, promovieron el interés del Instituto Italiano di Cultura, dependiente de la Embajada de Italia. Gracias a este vínculo oficial pudieron dar un reconocimiento al ganador de esta edición, representado en un billete de ida y vuelta a Venecia, Italia. De esta manera el artista pudo visitar el contexto donde se realiza la Bienal italiana y sacar sus propias conclusiones al realizar en Roma la obra que hizo en el barrio Venecia de Bogotá.

Los medios de comunicación se vieron tan interesados por estas particulares dinámicas que la presencia de ellos en la Bienal no decreció. Es más, llamó la atención de los medios internacionales, críticos curadores y artistas. Este interés creciente fue el motivo que llevó a la Bienal como caso de estudio en varios eventos académicos tanto nacionales como internacionales.

#### IV Bienal. 2001

##### ARTE Y GASTRONOMÍA

«Porque no todo entra por los ojos»

País invitado: Venezuela

Gracias a la inclusión de la Bienal en el Proyecto Nexo del Convenio Andrés Bello, el director de la bienal fue invitado a un evento académico en el marco del Salón Pirelli de Arte Joven en Caracas en el año 2000. Esta visita permitió ampliar lazos y experiencias con artistas e instituciones del país vecino y se aprovechó la oportunidad para invitar a Venezuela como huésped de honor en la siguiente edición de la Bienal.<sup>18</sup>

18. En la entrevista sostenida con el director, este menciona un diálogo sostenido con una antropóloga en Caracas que le trasmite unas relaciones históricas entre El nombre de Venezuela y Venecia: «cuando llegaron los conquistadores a la costa venezolana, vieron unas casas levantadas en palitos, de esos palafitos propios de las ciudades costeras del Caribe, que sorprendieron a los conquistadores. Por lo tanto, cuando vieron estas casitas, dijeron esto es una Venezuela. En castellano la terminología suele querer decir “pequeño”, “venido a menos”, como portezuela. Entonces, Venezuela se llama así porque según los conquistadores era la pequeña Venecia». Entrevista privada con Franklin Aguirre en Bogotá, septiembre de 2013.



Así, la Bienal se convertía en un evento que invitaba a participar también a artistas de otras nacionalidades, buscando enriquecer desde el intercambio, la posibilidad de agremiar otras miradas que vendrían a engrandecer el proceso inicial, promover vínculos con entidades culturales internacionales. Así, el Instituto Italiano di Cultura volvió a ratificar su apoyo como lo hiciera en la bienal anterior, ofreciendo su galería como espacio alternativo para incrementar el número de artistas, de obras, permitiendo que la Bienal se acercara a otras localidades y se interesara en otros públicos.

La alta visibilidad de la Bienal de Venecia en este punto, produjo una serie de reacciones bien particulares en el medio artístico. El préstamo del espacio que antes era gentilmente cedido, fue negado en esta edición. La Junta de Acción Comunal, que era el lugar donde se habían realizado las exhibiciones de la bienal, cobró una renta imposible de pagar y fue necesario alquilar un local comercial para poder realizar el evento. Esto suscitó varios inconvenientes, además de malestar en los artistas y los organizadores, lo que por fortuna se solucionó posteriormente.

Por otra parte, un gran número de los artistas convocados pretendieron participar en la Bienal sin hacer el acercamiento previo al barrio, según está consignado en la convocatoria oficial; otros artistas planteaban obras que involucraban espacios públicos y comunidades determinadas que aparentemente rimaban con el «espíritu» de la Bienal. Algunos artistas locales exigieron su participación en el evento ya que vivían en el barrio, sugiriendo que la preselección para participar en el evento era una forma de discriminación.

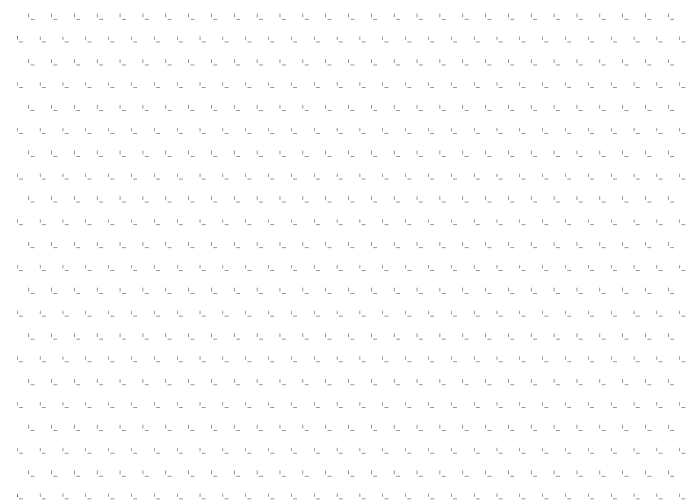
En esa ocasión, la necesidad fue la de respetar a artistas locales, promover otros artistas nacionales, darle internacionalidad al evento, buscar de una manera eficiente el apoyo de recursos económicos y lograr que todos los artistas participaran en los «mismos términos».

Se planteó que cada convocatoria debía tener una temática desde la cual partiera la línea curatorial. Esto obligó a buscar herramientas necesarias que involucraran una propuesta de exhibición definida, pues en esa medida los artistas debían necesariamente construir o generar un proyecto para el evento que coincidiera con la temática propuesta.

De esta manera, se buscó una propuesta curatorial que permitiera involucrar a la comunidad, o sea, un concepto o una práctica social que sirviera para agremiar personas. Esta Temática fue: Arte y Gastronomía, que con el lema «porque no todo entra por los ojos», se planteaba una interesante discusión a partir de un concepto que visto desde múltiples ángulos y articulados con el contexto



Fig. 163. *Hogar, dulce hogar*. Pablo Adarme. 2001.



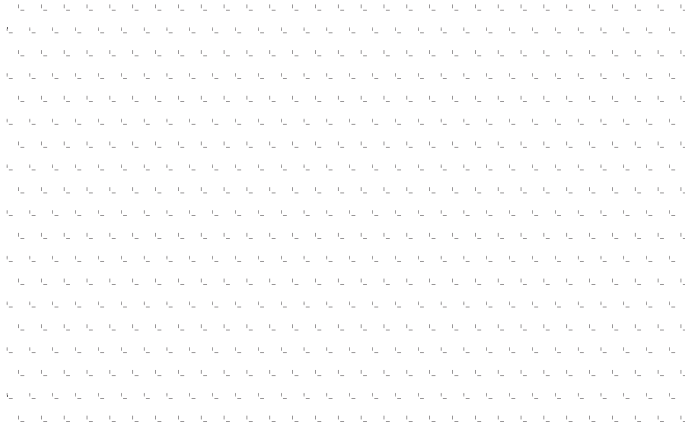


Fig. 164. Colectivo Daily Services. 2003.



específico del barrio Venecia proveían al artista de buenas herramientas para plantear un interesante proyecto, objetual o procesual.<sup>19</sup>

De esta manera los artistas de cualquier origen o perfil tenían que cumplir con una temática particular, plantear su propuesta desde el barrio como territorio y articularla con su proceso, técnicas e intereses particulares para poder participar oficialmente en la bienal.

El experimento surtió efecto y las obras fueron mucho más claras y contundentes, el espacio público se aprovechó de una manera más efectiva y algunos artistas locales entraron en la dinámica de participación de eventos artísticos como la Bienal, a diferencia de otros procesos oficiales que no se preocupaban por la pertinencia de la obra con su contexto, sino que se convertían en simples muestreos de obras dispuestas en un espacio comunal, cuya única coincidencia era que sus ejecutantes habitaban un sector común.

## V Bienal. 2003

AMÉRICA 3 X 1, PAGUE 1 Y LLEVE 3

País invitado: España

La Bienal fue invitada nuevamente a un evento académico: las mesas de debate de la Feria de Arte Contemporáneo ARCO, Madrid 2002, donde causó gran interés por el número de versiones, el mantenimiento del planteamiento inicial y la capacidad de acomodarse a las nuevas condiciones del medio y los avatares de la plástica en Latinoamérica.

En Madrid, aprovechando este encuentro, se hizo la invitación oficial a España para la V edición en el año 2003. En esta ocasión, la temática planteada fue «AMÉRICA 3 x 1, pague 1 y lleve 3», aludiendo a la utopía de la unión de las Américas en una sola y soberana, al fenómeno de migración masiva que sucedía hacia España y otros países de América, al fenómeno del éxodo colombiano debido a la violencia y a la situación económica nacional, así como a la estrategia informal de venta en las calles del barrio Venecia, donde eventualmente los vendedores vociferan «¡Pague uno y lleve tres!».

19. Esta temática fue tomada en cuenta dado que el barrio es muy comercial: al medio día los restaurantes están ocupados sobre todo por personas que trabajan en la zona, oficinistas, secretarías, técnicos, comerciantes de negocios y empresas. La hora de la comida es un momento importante, de relación e interacción, además la cantidad de puestos de comida que funcionan todo el día en la localidad tanto en espacios físicos como ambulantes es una buena disculpa de motivación para la investigación de la práctica artística en comunidad.

Con la intención de continuar con el programa de cualificación de procesos, la Bienal implementó la creación del Primer Salón Local de Venecia, que se convierte desde entonces en el preámbulo de la Bienal de Venecia de Bogotá, donde los artistas locales plantearon la realización de obras bajo los mismos parámetros de la Bienal. Obras que fueron exhibidas en la Biblioteca Local del Tunal, un buen espacio que permitió que las obras fueran apreciadas por un amplio público, en su mayoría estudiantes de los colegios de la localidad.

Gracias al Salón Local, la Bienal se acerca a los procesos de los artistas locales con mayor precisión, cuida su ejecución y crea nexos con los artistas participantes de anteriores bienales, investigadores y gestores de procesos similares, para lograr esa afinidad que se buscaba en otras ediciones.

En esta versión de la Bienal se contó con el apoyo de la Embajada de España y la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID) y de Idepaz para el planteamiento y desarrollo de estos procesos. La Embajada otorgó el premio de la Bienal que consistió en dos billetes ida y vuelta a la ciudad de Madrid, con el fin de visitar museos y centros culturales donde debían compartir su experiencia en el evento y servir de embajadores del proceso.

Lamentablemente dos de las ganadoras de los premios no regresaron a Colombia, pero la Bienal, luego de agradecer oficialmente el apoyo, dejó en claro ante la Embajada que ellas viajaron con el compromiso de regresar y que la Bienal no tenía ninguna responsabilidad. Desde entonces, la Bienal decidió no otorgar premios representados en viajes. Posteriormente, la Bienal se enteró de que las artistas finalmente realizaron unas charlas en España hablando acerca de su trabajo, cumpliendo así con el compromiso previo.

## VI Bienal. 2006

### EXCLUSIÓN/INCLUSIÓN

«Lo que es abajo, es arriba»

País invitado: Reino Unido

Sedes: Bogotá - Londres - Liverpool – Cardiff

*Lo universal de lo local y lo local universalizado  
Cielos grises a lado y lado del océano, lluvia plomiza, miradas esquivas.  
Hogares victorianos de ladrillos color sangre y ventanas color hueso  
Ventanas con metálicas celosías y puertas con frágiles cadenas  
Las imágenes superan a las palabras y las necesidades a sus dueños*



Fig. 165. Colectivo el Parche. Olga Robayo y Marius Wang. 2003.





Fig. 166. Henry Güiza. 2006.

*Varias razas, varios credos, un puerto, un hogar  
Vamos a atravesar el mar con las manos, y las miradas con una sonrisa  
Es hora de abrir los ojos y de abordar nuevas naves.  
No uses solamente tu boca, usa también tus manos.  
Buen viento y buena mar.*

*Franklin Aguirre*

En esta ocasión el país invitado fue El Reino Unido, concretamente el país de Gales. El tema central de la convocatoria fue Exclusión/Inclusión, atendiendo a las últimas actividades de la Bienal y de su grupo de trabajo TÁI / The Art Incubator<sup>20</sup> el cual fue invitado a la ciudad de Liverpool para transcribir el ejercicio de la Bienal en Kensington, un área de esta ciudad, con características socioculturales similares al Barrio Venecia en Bogotá.

En el mes de Octubre de 2004, el grupo de trabajo de la BVB es invitado a Liverpool por medio de Metal Culture, una importante institución cultural con sede en Londres, para compartir la experiencia de la bienal y desarrollar un proceso de articulación con comunidades locales a través del arte. Aprovechando esta oportunidad que permitió ampliar los diálogos y poner en circulación las propuestas relacionales en otras comunidades distintas a la de Bogotá, se beneficia para convocar a los artistas ingleses que quisieran hacer parte en la próxima edición de la bienal.

La intención básica para esta bienal giró en torno al planteamiento de estrategias, soluciones o señalamientos que abordaban los conceptos de exclusión/inclusión como herramienta de articulación de las minorías a nuevos contextos, como una estrategia de convivencia o simplemente como el intercambio de conocimiento y experiencias que pudieran cualificar de alguna manera la tolerancia, el bienestar comunitario y el trabajo en equipo.

En esta edición de la Bienal, se seleccionó un local de un centro comercial del barrio como la sede central de la exposición. La sede de la Junta de Acción Comunal del barrio, que desde las primeras ediciones les apoyó con el espacio, para esta edición les cobraba una cifra exagerada por el alquiler del lugar. Según los organizadores, al ver que contaban con invitados internacionales y la difusión que

20. El grupo TÁI / The Art Incubator es un laboratorio artístico multipropósito que convoca a las personas que quieren apoyar en calidad de voluntarios a la bienal. Este grupo está constituido generalmente por estudiantes de arte, diseño, arquitectura y disciplinas afines.



alcanzaba el evento a nivel local y nacional, creían que manejaban grandes presupuestos de dinero y financiación, hecho nada más lejano de la realidad.

Para los organizadores esto era injusto, sus razones se justificaban en que la labor de la bienal no solo incluía la convocatoria y la exhibición de las propuestas, sino que también se generaban talleres, visitas guiadas y todo tipo de dinámicas pedagógicas con la comunidad de manera gratuita, así que decidieron buscar un lugar alternativo y se pudo realizar en un concesionario de automóviles en un centro comercial del barrio, demostrándose así que la propuesta de la bienal era lo suficientemente orgánica para poder adaptarse a todo.

En este espacio se exhibieron los referentes de las obras que se apropiaron del espacio público del barrio y en algunos casos de los espacios privados a los cuales dieron un amable acceso algunos de los habitantes del barrio. Las obras se dieron en su mayoría en el espacio público, cohabitando con las casas, las calles y la gente. Algunas también hicieron uso del circuito cerrado de televisión, las videorockolas<sup>21</sup> de las tiendas y los televisores públicos del centro comercial.

Los artistas británicos invitados, Alice Forward y Michael Cousin, estuvieron allí durante algunas semanas realizando sus obras a partir de sus experiencias, de sus búsquedas particulares y de su relación con el contexto; además, presentaron algunas de sus obras previas en las bibliotecas públicas de la red BiblioRed.<sup>22</sup>

En esta VI edición de la BVB se captó una gran cantidad de público local, gracias a la decisión de utilizar como sede de exhibición el local del centro comercial, pues el fin de semana especialmente, una gran cantidad de personas entraron a la exposición e hicieron parte activa de la Bienal.

Se plantearía a futuro la presencia permanente en este espacio, o en otro similar, ya que esto permitiría continuar con los procesos iniciados y a la vez afianzaría la relación con las comunidades. A pesar de los grandes aciertos, se evidenció la necesidad de formar un grupo especializado en cada una de las áreas de la organización, al igual que fortalecer el voluntariado.

21. Las Video rockolas son rockolas con video, adaptadas como dispositivos de exposición.

22. La Red Capital de Bibliotecas Públicas, BiblioRed, de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá fomenta el acceso con equidad a la lectura y la escritura; contextualiza y construye espacios y medios que garanticen el derecho al conocimiento, a la información, al arte, al bienestar y a la recreación de todos los sectores socioculturales en los distintos barrios donde están ubicadas las bibliotecas.



Fig. 167. Alice Forward.



Fig. 168. Vista de la exposición, VI Bienal de Venecia de Bogotá. 2006.

El proceso en general incluyó una serie de proyectos planteados de manera independiente, pero relacionados a la vez. A partir de las últimas experiencias de interacción con otras comunidades y países se busca desde entonces crear un «kit» de actividades pedagógicas que puedan ser llevadas a otros contextos y a otros públicos para enriquecer y continuar con esta estrategia adaptativa y nómada, con el fin de implementar este proceso a cualquier localidad de Bogotá, de otras ciudades del país o del mundo.

Como mencionan en sus lineamientos en este sentido: «La intención básica es plantear y ejecutar una serie de prácticas artísticas en un lugar particular y con un grupo determinado de personas para crear vínculos, optimizar procesos, acercar comunidades, fomentar la tolerancia y promover el trabajo en equipo, y todo esto a través del arte.»<sup>23</sup>

### Bienal Versión 6.5 / 2008

En esta versión, se hace un alto en el camino para releerse y rediseñar algunas estrategias en pro de la optimización y de la sostenibilidad en el tiempo de la Bienal de Venecia de Bogotá. Habían pasado trece años y se hacía inminente un parón para la autoevaluación, involucrando no sólo a los coordinadores de la bienal sino a todas aquellas personas que de una u otra manera conocían o habían participado de algún modo en el proyecto y les contaran a partir de sus reflexiones cómo percibían la bienal.

En dos plataformas diferentes, el Salón Nacional de Artistas de Colombia y ARTBO,<sup>24</sup> la Feria Internacional de Arte de Bogotá, tuvieron un espacio que fue cedido por cortesía de las organizaciones para crear un recinto que invitara a las personas a sentarse y comentar sus percepciones sobre la Bienal y que propusieran y dieran sugerencias en relación con el evento. Reflexiones que permitieran ajustar el proyecto, abriendo el diálogo a impresiones y encuentros, pues no querían que este fuese un ente cerrado, sino todo lo contrario: jugar con los mismos procesos de la filosofía de la bienal, permitir un espacio de diálogo, de relación con las personas, jugar con los mecanismos artísticos, el intercambio, los datos de convivencia, las perspectivas, la apreciación. Evidenciando así que la BVB,

23. Recuperado de: <https://www.blogger.com/profile/01744771838159258135> (Consultado, 12-10-2014).

24. Feria Internacional de Arte de Bogotá ArtBo, planeada y dirigida por la Cámara de Comercio de Bogotá, se ha consolidado como la vitrina comercial para el fortalecimiento de las industrias culturales y el intercambio artístico en América Latina. Tiene lugar cada año en el mes de Octubre en el recinto ferial de la capital.

finalmente, es un momento, un espacio de diálogo donde, en ese encuentro con las personas, es donde se da realmente el proceso.

Se visualizó cronológicamente la labor de la Bienal durante sus catorce años de trabajo y se hizo una invitación a los públicos asistentes para que aportaran sus documentos, registros y experiencias para ampliar y optimizar los archivos de la Bienal, no sólo con el fin de generar sus memorias, sino también para servir de consulta a estudiantes e investigadores.

El recorrido cronológico por las anteriores versiones de la BVB, permitió ver algunas de las intervenciones que han tenido lugar en el barrio y la variedad de actividades didácticas que han acompañado a estos proyectos. De igual manera, permitió vislumbrar estrategias efectivas y desaciertos organizativos o de patrocinio. Además de revisar otras dinámicas locales, nacionales e internacionales en pro de su mejora como evento artístico con características propias.

También en este tiempo se conforma el grupo de personas que de manera asociativa crean la Fundación VISIVA, institución que le da vida jurídica al evento y que permite hoy vincular las propuestas que en torno a la Bienal se generan.

## VII Bienal. 2010

### UNA BELLA QUINCEAÑERA

País invitado: México

La realización de la bienal 7.0 coincide con las celebraciones continentales del segundo centenario de la independencia de la metrópoli española, hito muy importante en la región que acomete en muchos casos a la revisión de la situación actual de la región y su desarrollo de manera independiente.

Este hecho fue considerado de mucha relevancia para los coordinadores de la BVB que intentaron de alguna manera articular la línea curatorial a estos hechos; sin embargo y después de analizar el planteamiento, la necesidad de articular un equipo de historiadores, antropólogos, filósofos para hacer con rigor un acercamiento a los procesos de independencia y descolonización, no pareció muy adecuado. Entonces decidieron una estrategia que a su modo de ver fuera la más apropiada y centrar la curaduría en la celebración de los quince años de la bienal.



Fig. 169. Cartel VII Bienal de Venecia de Bogotá. 2010.



## LA CURTIDURIA

Fig. 170. *Mis XV años en Xalatlaco México*, proyecto realizado por La Curtiduría con invitación al equipo coordinador de la Bienal de Venecia de Bogotá. 2010.

En su gestión como curador independiente, Franklin Aguirre tuvo la oportunidad de invitar a exponer a la ciudad de Bogotá al artista mexicano Demián Flores. Gracias a este encuentro la Bienal de Venecia de Bogotá fue invitada a Oaxaca, México, a participar en el marco del Festival Humanitas 2010, organizado por la Secretaría de Cultura del Estado de Oaxaca y a realizar una residencia artística en el espacio alternativo llamado La Curtiduría.<sup>25</sup>

Ahí se llevó a cabo una interesante experiencia con un grupo de artistas mexicanos, liderados por Demián Flores director del espacio y Mónica Villegas, su coordinadora, quienes articularon un proyecto creativo en torno a la celebración de los quince años de la joven Ana Yazmín Lázaro Silva, residente del barrio Jalatlaco, donde tuvo lugar el evento.

Uno de los eventos sociales y culturales que hacen parte de los ritos familiares en los países de América Latina es la importancia de la celebración de los quince años de las jóvenes. La celebración de este tipo de ritos no tiene una genealogía clara; en el caso de México, se ha hecho evidente en la hibridación de varias culturas, creencias y prácticas sociales que dejan entrever su origen múltiple.

Alguno tiene que ver con mitos prehispánicos que hay en estos ritos: en estas culturas siempre había un momento en el que las jóvenes dejan de ser chicas para convertirse en mujeres, entonces tenían que entrar en una serie de dinámicas nuevas y una de estas era hacer una fiesta donde se reunían los guerreros más valientes que se retaban para obtener la mano de las jóvenes. Desde un posible origen español, podemos asimilarlo a los actos de presentación en sociedad de las jóvenes de familias adineradas.

Por este intercambio se estableció que el país invitado a la siguiente Bienal de Venecia de Bogotá, en 2010, fuera México. El punto de partida del evento fue la búsqueda y visualización de los puntos en común entre las dos culturas, al celebrar una fiesta de quince años donde, como señalamos en el párrafo anterior, se hace el paso simbólico de niña a mujer, y se «presenta en sociedad» a la joven.

Es tal vez una metáfora aplicable también a la Bienal. Como señalaron los organizadores de esta edición: «Después de 15 años debemos reinventarnos, redirigirnos y asumir nuevas dinámicas,

25. Espacio cultural independiente fundado en el 2006 cuyo propósito es abrir un centro para el diálogo, el intercambio y la producción artística contemporánea en Oaxaca México. El programa está estructurado a partir de tres ejes fundamentales: artistas en residencias, espacio para el desarrollo de proyectos y la exhibición de propuestas artísticas contemporáneas. Para ampliar, vid.: <http://lacurtiduria.wordpress.com/>. (Consultado, 14-01-2014).



prácticas que hagan referencia a nuestro pasado, registren y documenten nuestro presente y nos proyecten hacia un futuro, complejo pero lleno de posibilidades.»<sup>26</sup>

Lo que se hizo fue invitar al Presidente de la Junta de Acción Comunal y su equipo de trabajo para que eligieran a quince niñas del barrio Venecia que cumplían quince años al mismo tiempo que la Bienal, de diferentes estratos económicos. Algunas no tenían los recursos económicos para celebrar allí y otras con mayores recursos económicos se encargaron de ayudar a estas. Esta celebración sirvió como una metáfora para, a través de las quinceañeras, evocar estos 15 años que se ha hecho presencia en el barrio y a la vez tratar de dejar en ellas un sentimiento de gratitud por ayudar a construir este proyecto.

Las propuestas de los artistas fueron realizadas a partir de las etapas del protocolo de celebración de una fiesta de quince años, que expondremos completo como cierre de la descripción de esta Bienal. Fue muy emotivo, pues de nuevo se realizó en el Salón Comunal del barrio y asistieron quinientas personas, entre invitados, organizadores, artistas, familiares y vecinos.

Esta bienal, según los organizadores, ratificó no sólo su interés por realizar este tipo de procesos, sino que reivindicó también los procesos relacionales como consideraban que debían ser. Se pasa a dinámicas particulares, que generan intercambio y filtración de imaginarios, dinámicas sociales, de comportamientos, que en otro entorno sería imposible conseguir. Buscando profundizar en prácticas sociales que puedan propiciarse a través de la estética, se evidencian caracteres identitarios o hábitos sociales que les permitan verse y conocerse, hechos muy relacionados con las reflexiones de Bourdieu.<sup>27</sup>

Durante este tiempo, la Bienal ha establecido dinámicas alternas y de emergencia frente a los habituales paradigmas en el sistema obra-espacio-públicos, de manera simultánea al actual desarrollo de las prácticas artísticas contemporáneas en la ciudad de Bogotá y en el país.

Esta celebración sirvió como metáfora para acoplar una serie de imaginarios, dinámicas y contenidos que permitieron tener una mirada transversal, no sólo del barrio y del arte, sino de ellos mismos. En esta versión, los artistas y colectivos generaron dinámicas de co-construcción entre una exhibición de arte contemporáneo y una tradicional fiesta de cumpleaños.

26. Recuperado de: <http://bienal-venecia-bogota.blogspot.com.es/> (Consultado, 13-09-2013).

27. BOURDIEU, Pierre. *Sociología y Cultura*. Buenos Aires: Editorial Grijalbo, 1993.



Fig. 171. *Una linda quinceañera*. VII Bienal de Venecia de Bogotá. 2010.





Fig. 172. Museo de Venecia.

En el Anexo 2 (página 420) se transcribe el protocolo usado como guía para la realización del evento, que permitió distribuir las actividades y las acciones encaminadas a celebrar dicho evento por parte de los artistas, las cumpleañeras y los familiares.

## Actividades sicopedagógicas alternativas a la BVB

La visión de la Bienal de Venecia de Bogotá también ha implicado fortalecer los proyectos culturales locales que ya están en proceso y procurar las condiciones para implementar una serie de centros culturales comunitarios, tanto en la localidad de Venecia como en otros lugares de la ciudad, con el objetivo de hacer habitual la dinámica de participación en estos espacios a los artistas locales y a las nuevas audiencias, articulándolos con sus actividades cotidianas y con la oferta cultural local.

De igual manera, buscan acercarse a sus intereses de entretenimiento, información o simplemente plantear vínculos activos con las comunidades desde varias perspectivas. Entre otras condiciones que dan lugar a la BVB, está el del desarrollo de proyectos alternativos que se han ido consolidando poco a poco y que tiene que ver con la formación en educación artística sobre todo en colegios y actividades con los centros culturales, involucrando a los más jóvenes en la apreciación artística y en el desarrollo de la gestión cultural.

También se trabaja en dotar al barrio de espacios simbólico-culturales, donde puedan desarrollarse las potenciales expresiones y prácticas culturales que se vienen gestando desde su interior. Aquí analizaremos las cinco de mayor repercusión: los talleres inductivos, el museo de Venecia, el programa Arte al Sur, la Fundación VISIVA y el Premio Nacional de Nuevas Prácticas en Artes Visuales.

### Talleres inductivos para la comunidad educativa del barrio Venecia

Desde la sexta edición de la BVB, se ha buscado crear y fomentar grupos de gestión cultural que sean capaces de motivar a la comunidad para plantear y realizar proyectos culturales. Para ser promovidos desde la Bienal como proyectos pilotos y, a la vez, como laboratorio experiencial: para aplicar de manera práctica los supuestos teóricos propuestos en estos talleres, que tratan contenidos no sólo estéticos, sino también administrativos y promocionales.

Lo que se busca es propiciar el clima más favorable para la libre asociación de personas interesadas en trabajar intensamente de manera anexa a la Bienal, creando un grupo de apoyo constante que estaría capacitado para liderar otros eventos según las necesidades de la comunidad.

Para garantizar la coordinación de este trabajo pedagógico, el esfuerzo se centro básicamente en escuelas, colegios y universidades locales; el punto de encuentro y a la vez el centro operativo de los proyectos fueron coordinados por el colectivo desde la sede de la Junta de Acción Comunal.

Entre los contenidos que actualmente se están promoviendo se encuentran: la gestión cultural, la publicidad, la historia y teoría del arte, el pensamiento contemporáneo, etc. Se busca aportar a docentes elementos actualizados sobre la enseñanza e importancia del área de la estética enfocada hoy no sólo al carácter manual del oficio, sino también hacia la planeación y ejecución de proyectos culturales, para motivar e incentivar talentos locales guiando su formación de manera oportuna y adecuada.

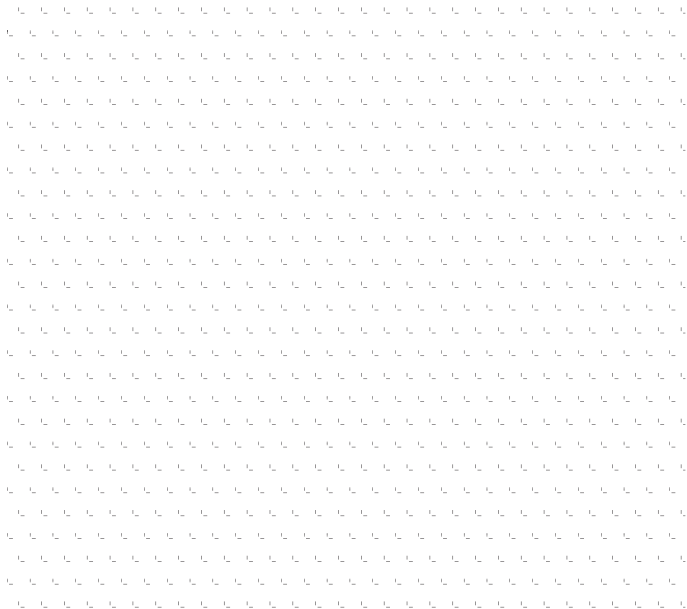
**El Museo de Venecia**

Desde este interés de diversificación y promoción cultural, se proyecta generar un centro para las artes que se llamará El Museo de Venecia. Sería un Museo de reproducciones de obras del arte universal, que intenta generar una excusa visual alrededor de la cual poder atar discursos, enseñar arte a la comunidad, de dónde viene el arte contemporáneo o por qué algunas situaciones o intervenciones pueden ser consideradas como arte.

El Museo de Venecia de Bogotá, planteado como un «barrio Museo», busca conformarse como un espacio abierto, dinámico, incluyente y versátil. A través de las artes visuales en sus más amplias manifestaciones, se busca encontrar el escenario perfecto donde las comunidades que habitan un territorio particular se involucren en estas dinámicas y generen un espacio donde sus imaginarios se visualicen, registren, elaboren, compartan y conserven.

Como hemos señalado, la Bienal de Venecia de Bogotá ha tenido que dedicar gran parte de sus esfuerzos y recursos para encontrar un lugar adecuado, con las características museográficas necesarias con el fin de realizar la Bienal de Venecia y otros eventos culturales en el barrio.

El gran objetivo en este momento es establecer un lugar fijo para realizar sus actividades y afianzar procesos, con el fin de no perder los vínculos con la comunidad. De igual manera, este espacio se



convertiría en el escenario perfecto donde se replicarían algunas de las más de ciento cincuenta actividades didácticas que se han llevado a cabo durante estos años de la Bienal de Venecia de Bogotá.

Aquí también se capacitarían y/o entrenarían líderes locales para que estas iniciativas sean aplicadas desde sus intereses particulares, en el momento adecuado. Se está proyectando la creación de una base de datos tanto de artistas, gestores, líderes y públicos para generar un microsistema útil y en constante actualización.

El primer paso se da en el año 2009, gracias al trabajo cooperativo establecido entre la Facultad de Diseño y Arquitectura de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y la Fundación VISIVA, administradora de la Bienal de Venecia de Bogotá: se llevó a cabo un vanguardista proyecto llamado el Museo Efímero de Venecia<sup>28</sup> que, actuando como metáfora y artefacto polivalente a la vez, fue generado desde los siguientes parámetros:

- A partir de los materiales de la zona: para lo cual se hicieron cartografías de cosecha, ubicando los materiales disponibles y evaluando su posible uso según cercanía, comodidad, cantidad, y criterios estéticos.
- El museo se diseña en tiempo real partiendo de aportes individuales en un «concurso de ideas», conociendo el lugar, analizando las particularidades del entorno y conociendo los materiales y sus posibles acoplamientos. Luego de conocer todos estos criterios de base, se construye colectivamente mientras, a partir de acuerdos, se toman decisiones, resolviendo las necesidades y los intereses que se establecieron como requisitos del proyecto.
- Ruptura con los esquemas del diseño establecidos desde el escritorio, que no conciben los cambios que se producen in situ.
- Se intenta también vincular a la comunidad en la creación del museo. Empezando por los vecinos, que aportaron materiales, se hicieron también talleres en colegios del sector para co-diseñar con ellos el museo, vinculando a la comunidad en la construcción, tanto conceptual como formal.

### Arte al Sur (nuestro centro es el Sur)

En ciudades del tamaño de Bogotá y otras grandes capitales de América Latina, es evidente el crecimiento desbordado y poco planificado. Las estrategias que antes fueron planteadas para cubrir

---

28. Vid. más en: <http://a57arquitecturaencolombia.blogspot.com/2009/09/el-proyecto-requeria-una-inteligencia.html>



las necesidades de los habitantes se ven cortas, no sólo en términos de economía y movilidad, sino también en recreación y cultura.

Usualmente, los escenarios culturales se desarrollan alrededor de los centros históricos o de los centros administrativos, pero no todos tienen acceso a ellos. Incluso muchos habitantes de la ciudad no saben de la existencia de estos escenarios para todos y que pueden hacer uso de ellos e involucrarse en sus dinámicas.

Bogotá presenta este problema tanto en el extremo sur como en el norte, pues sus escenarios culturales están emplazados en el centro y el norte próximo. Cabe anotar que en occidente tampoco hay escenarios culturales importantes, salvo el Teatro Mayor Julio Mario Santodomingo y el Museo de Arte Contemporáneo del Minuto de Dios.

Gracias a la optimización de los proyectos curriculares en toda la ciudad, los estudiantes del sur gozan ahora de una educación de calidad y de colegios que nada tienen que envidiar a los privados. Este proceso de optimización de la educación forma parte de un macro proyecto de la Alcaldía Mayor de Bogotá.

Hoy sus egresados buscan otras opciones además de las carreras básicas habituales, interesándose por las ciencias humanas y las artes, además de las ciencias de la salud, de la economía y las leyes. Sin embargo, es preciso dotar a estos estudiantes de lugares de profundización para su vocación artística y escenarios para su posible desarrollo, al igual que existen para las otras áreas del conocimiento. En otras palabras, hay que generar espacios para el desarrollo de la creatividad al sur de la ciudad de Bogotá.

A partir de los insumos básicos con los que cuenta la sede Kennedy de la Cámara de Comercio de Bogotá,<sup>29</sup> se realizarán una serie de charlas, conversatorios, talleres y mesas de trabajo con los artistas visuales del sur de la ciudad, sean éstos profesionales o no; así mismo, el mapeo de los talentos locales, logrado con el apoyo de las Alcaldías locales y la Secretaría de Cultura de la Alcaldía Mayor, en anteriores administraciones, les permitirá agremiar una serie de potenciales socios para crear un sistema de convocatoria, clasificación, optimización, puesta en circulación e inserción de los talentos en las artes visuales del sur.

29. La Cámara de Comercio de Bogotá es una institución privada sin fines de lucro que se encarga de administrar los registros mercantiles de las empresas y sociedades que se crean en Bogotá D.C. y que, por lo tanto, representa los intereses del sector empresarial y de la sociedad en general.



Fig. 173. Arte al Sur busca consolidarse como un espacio versátil e híbrido, donde se visibilizan las prácticas artísticas de las comunidades ubicadas en el sur de Bogotá.

Los resultados de estos procesos no necesariamente se visualizarán mediante exposiciones tradicionales, aunque el objetivo medio es hacer un acompañamiento profesional a los artistas locales y sus procesos. El objetivo final es darles un espacio de visibilización tanto en la sede, en espacios aledaños del sector y en la Feria Internacional de Arte de Bogotá, ArtBo.

### **La Fundación VISIVA**

Es creada como una entidad sin ánimo de lucro que busca detectar, articular y activar talentos en las áreas de las artes, generando grupos de trabajo en torno a las prácticas artísticas y del diseño contemporáneo, con el fin de dar sostenibilidad a estos procesos y garantizar su permanencia en el tiempo.

Los tres ejes de trabajo de la fundación (artes, diseño y gestión) dan forma a su perfil y la hacen competitiva. Manteniendo el énfasis en desplazar la producción y circulación del arte de sus lugares habituales hacia este barrio popular, tan alejado tanto por espacio como por conocimiento del Centro Histórico y los espacios oficiales donde históricamente se exhibe arte.

La Fundación surge a partir de la necesidad de tener un grupo de trabajo interdisciplinario que esté al tanto de los proyectos de la BVB de una manera logística; esta se ha dado desde el aprendizaje y las necesidades de gestión, recursos, producción, distribución del proyecto y que han determinado la generación de un equipo de trabajo.

Su cometido es que integre todas las facetas anteriormente mencionadas, tan importantes a la hora de producir eventos de esta envergadura. También la Fundación promueve que en la formación de estos gestores, en las distintas áreas de trabajo, estén integradas personas del barrio, intentando promover su integración y capacitación desde lo cultural.

### **Premio Nacional a Nuevas Prácticas en Artes Visuales**

El desarrollo del proyecto, la continuidad en el tiempo, la novedosa manera de plantear la práctica artística en el país y su primordial interés por relacionarse desde lo comunitario, le valieron el reconocimiento del Ministerio de Cultura mediante la creación del Premio Nacional a Nuevas Prácticas Artísticas, en el año 2005 entre la quinta y la sexta bienal.

Fue un reconocimiento nacional muy importante a la labor de la BVB y al trabajo de gestión realizado por su director, Franklin Aguirre, pero, paradójicamente, la gente guardó silencio: el medio artístico prestó muy escasa atención al reconocimiento, queriendo decir que, quizá, se estuviera empezando a cooptar por parte de la institución el *dinamismo y la función social del proyecto*, actitud que no fue bien entendida por el director y su equipo de trabajo. Sin embargo, este reconocimiento permitió pagar deudas, logrando cierta estabilidad económica, reinvertir en otros proyectos y estimular el trabajo desempeñado por el equipo.

Como complemento, expondremos a continuación el acta del jurado del Premio, compuesto por Cuauhtémoc Medina, Gloria Posada y Miguel Rojas Sotelo. En ella se podrá observar cómo la BVB ha logrado una representación cultural muy importante: el empeño en procurar un crecimiento sociocultural del barrio, el elogio de lo urbano como espacio artístico alternativo, soberano, para lograr el enriquecimiento del sector y sus ciudadanos, así como el deseo, desde el inicio del proyecto, de lograr una repercusión en el panorama artístico internacional.

*La Bienal de Venecia de Bogotá*  
*Premio Nacional a Nuevas Prácticas en Artes Visuales*  
*Ministerio de Cultura de Colombia*  
*2005*

La Bial de Venecia de Bogotá ha cumplido, desde 1995 hasta el presente, una función dinamizadora entre el arte y la ciudad: extender la producción artística contemporánea a nuevos espacios y a nuevos públicos. Plantear sus prácticas como medio que hace posible la interacción y comunicación con comunidades y territorios no reconocidos, al desplazar la atención de la producción cultural a un barrio como Venecia en el sur de Bogotá. Se destaca además por ser un proyecto con grupos urbanos no homogéneos, sin ejercer una política cultural paternalista ni asistencial.

La Bienal ha sido pionera en su forma de utilizar el espacio urbano como un laboratorio artístico, curatorial y de gestión, que construye una comunidad como espacio de intercambio de ideas, sueños y saberes. En esos términos, representa un cambio de perspectivas que ha llevado a los artistas a desbordar la producción de estudio, replantear su actividad en el espacio urbano y su relación con lo social. En este sentido, representa iniciativas que entienden el arte contemporáneo como una reinención de la noción de autonomía, que en lugar de dar por hecho el territorio

heredado de una disciplina, propone otras operaciones y prácticas liberadoras que cuestionan los límites sociales y cognitivos, así como la valoración y definición de las artes.

Surgido de un juego de palabras (“La Bienal de Venecia de Bogotá”), ha llevado a cabo una operación simbólica decisiva al transformar lo marginal en central. En cada una de sus cinco ediciones, ha sido lugar de encuentro que conecta el circuito de bienales internacionales y otros eventos artísticos con lo local. No obstante que involucra la participación de artistas de varios continentes, la Bienal sigue representando el espacio de la otredad, donde se conjuga a la vez lo artístico, lo pedagógico y lo lúdico, y se hace evidente la función social del artista como agente dinámico de la cultura.

Por ello, se otorga por unanimidad el Premio Nacional de Nuevas Prácticas Artísticas en Artes Visuales 2005 a la Bienal de Venecia de Bogotá, que tras diez años de existencia, ha tenido relevancia para las Artes Visuales de América Latina y es antecedente de otros eventos regionales. La Bienal plantea de manera contundente el valor experimental, político, conceptual y organizativo de las nuevas prácticas artísticas.

***Apartes del acta del Jurado de Premiación.***

***Cuahtémoc Medina***

***Gloria Posada***

***Miguel Rojas Sotelo***

## Viaje al centro de la periferia

En la década de los años noventa, proyectos como el de la BVB pusieron en evidencia la necesidad de descentralizar el arte, sacarlo de sus circuitos habituales y ampliar la participación a nuevos públicos, veinte años después de la primera Bienal el proyecto ha evolucionado notablemente.<sup>30</sup>

En los inicios, se promovió el despliegue por diversificar el trabajo artístico, acercarlo a una comunidad periférica y excluida de los intereses culturales, con un reducido grupo de participantes, con diez o

---

30. La última edición se llevó a cabo en 2010. No se celebrará la siguiente hasta el año 2015.



veinte personas del barrio; con el tiempo se ha venido cambiando esa situación, los habitantes ven la Bienal como algo suyo, algo habitual pese a lo largo de las ediciones.

La Bienal de Venecia de Bogotá, promovió como estrategia de referencia la Bienal de Venecia de Italia, pero los proyectos, sus contenidos y sus audiencias eran diferentes. Mientras la Bienal de Venecia de Italia está dirigida a una elite social y plástica internacional, la Bienal de Venecia de Bogotá fue el resultado de una gestión que buscó reducir la distancia entre la comunidad de un barrio popular y las manifestaciones artísticas.

Alejado del centro de la ciudad y de toda actividad cultural o museo, el barrio Venecia es el contexto más ajeno a la actividad artística que se pueda escoger. Desde esta estrategia de actuación, lograron un acercamiento que funcionó en dos sentidos: de una parte, todo el medio artístico se desplaza al barrio Venecia para intervenir o visitar la Bienal; de otra, la comunidad local, que en un inicio se mostró desconfiada, se ha involucrado de una manera activa en la realización de la Bienal.

La presencia de intervenciones de artistas en los espacios públicos, tiendas y casas de los residentes, es algo ya integrado socialmente, la usual prevención frente al arte contemporáneo «¿es esto arte?» no se da, tal vez porque las nociones tradicionales de obra artística nunca formaron parte de la realidad de este grupo social. Como menciona el crítico y curador José Roca: «Sobra decir que para la comunidad del barrio, en el título de la Bienal de Venecia no hay ironía alguna, es la que ellos conocen; la que se realiza, según les han contado, en Italia, es definitivamente “la otra”».<sup>31</sup>

La misión de La Bienal de Venecia de Bogotá consiste en lograr que la comunidad y los artistas se acerquen mediante una estrategia pedagógica que toma el arte como su actividad central, se articula con el contexto del barrio. La pedagogía en el marco de la Bienal es un espacio donde circulan y se confrontan distintos saberes en torno al arte, su papel y sus audiencias.

Así, la BVB consigue apoyar la búsqueda de la propia comunidad para transformar sus formas de vida, explorando con ella nuevos elementos de interpretación de su cotidianidad, nuevos referentes para leer y experimentar su relación con el espacio urbano, el barrio y con ella misma.

La Bienal de Venecia de Bogotá, como ya he mencionado, es un proyecto que se originó como alternativa y cuestionamiento de las grandes bienales y eventos internacionales de circulación y administración de



Fig. 174. *Habitus Modus Moda*. Convocatoria VIII Bienal 2015. País invitado, Francia.

31. “El papel del arte independiente en Bogotá, según José Roca”. Revista Arcadia.com. 17 de octubre de 2014. En: <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/arte-independiente-en-bogota-segun-jose-roca/39402> (Consultado, 19-02-2015).

la exhibición de objetos artísticos, hasta convertirse en un evento de gran importancia para la comunidad en la que se realiza, a la vez que ya ha tomado una cierta relevancia para el medio artístico «formal».

Su posicionamiento a través de los años, como evento «alternativo», guarda cierta relación con las ideas y los planteamientos de estos mismos eventos y salones especializados de arte, pero manteniendo estrategias distintas a la hora de presentar ese acercamiento renovado con una comunidad.

Generando alternativas de creación, exhibición y educación desde el arte y siempre como una posibilidad de extender el campo del arte a nuevos espacios, nuevos públicos, la Bienal puede verse también como un entreacto, un enunciado abierto, un laboratorio multidisciplinario, un constructo cultural o un *work in progress*.

El proyecto implica realizar una exposición con obras in situ y de artistas jóvenes, emergentes y profesionales, quienes de manera simultánea llevan a cabo talleres, conferencias para la comunidad, sobre su obra o sobre cualquier otro tema de arte contemporáneo. La Bienal de Venecia ha sido pionera y pilar de diversas iniciativas de arte relacional y arte en un sitio específico, evidenciando el potencial del arte en la construcción de una sociedad equitativa y, de la misma forma, de la amplitud en la exploración de la sensibilidad artística y sus manifestaciones en el país.

Durante los últimos años ha generado espacios adecuados para la inclusión y la formación de públicos. Los procesos pedagógicos han incentivado a los artistas participantes a conocer de cerca la realidad de una comunidad y comprender procesos territoriales de construcción de ciudad.

Alrededor de este proyecto se ha construido un imaginario en torno a la posibilidad de construcción de procesos artísticos de alto nivel hacia la construcción de una ciudad incluyente, equitativa y justa, en que la diversidad y la interculturalidad sean una oportunidad hacia la convivencia y la reconciliación.

El impacto obtenido de la Bienal se da, en primera medida, en la comunidad del barrio y la localidad, logrando que los diferentes habitantes asistan y participen en las instalaciones y exposiciones realizadas. A nivel distrital y nacional, apoyando procesos de formación de públicos y la difusión y circulación de obras de 200 artistas.

# Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad.

## Proyecto colectivo de creación plástica

Ciudad Kennedy. Memoria y realidad, fue un proyecto colectivo de creación plástica generado por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Surge como una forma de práctica pedagógica fuera del aula, concebida y dirigida por el profesor y artista Raúl Crisanchó.

El proyecto fue ganador de la Beca Prometeo, dentro de los concursos de investigación que propicia el Instituto de Investigaciones de la Universidad Nacional de Colombia. El proyecto se propone en el año 2001, y se lleva a cabo entre los años 2002 y 2003, en el Barrio Kennedy al sur-oeste de la ciudad de Bogotá.

La propuesta se plantea como una práctica artística de investigación para trabajar con ex-alumnos de los talleres experimentales de la Escuela de Bellas Artes, buscando generar un proyecto de creación colectiva con artistas a quienes interesaba el arte público y urbano. De esta manera, se conformó un equipo de trabajo formado por Catalina Rincón, Luis Carlos Beltrán, Ricardo León, Camilo Martínez, Miler Lagos, Michael López, Jaime Barragán, Máximo Flórez y, como invitado, el fotógrafo Fernando Cruz.

La idea inicial era buscar otra forma de intervención en el espacio público operando desde el trabajo directo con una comunidad, a través de la identificación y articulación del lugar desde una dimensión histórica y social. Se atiende a una necesidad de relectura de la ciudad como narración, memoria, su valoración desde el arte, para ser concebido como testimonio cultural y antropológico.

Para sesgar el enfoque del proyecto en relación a la temática de investigación, no se pretendió trabajar sobre los problemas sociales cotidianos de la localidad (inseguridad, desempleo, pobreza etc.), lo cual hubiera determinado otra estrategia, otro campo de acción. El interés se centró en las genealogías del barrio, a partir de la memoria, la identidad, como material imaginario y de qué manera estas se articulaban con la vivencia de lo real.



Fig. 175. Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad. Proyecto colectivo de creación plástica. 2003.



Fig. 176. El presidente John F. Kennedy habla en una recepción en honor del Comité de la “Alianza para el Progreso” por su primer aniversario (1962).

Es una propuesta plástica y pedagógica que involucra a la comunidad, confrontándola con su pasado como un principio para ubicar su rastro en el presente. Una manera de apropiarse y entenderse a sí misma en ese lugar que es mucho más que un espacio físico.

Los resultados de esta investigación se exhibieron de octubre a noviembre de 2003, después de 15 meses de trabajo entre vecinos del barrio y los artistas. La exhibición se realizó en la sede de la Asociación de Juntas Comunales de la localidad, una casa construida en la primera etapa del proyecto de urbanización del barrio, en 1961, un lugar muy concurrido.<sup>32</sup>

Garantizó la accesibilidad del público, a la vez que permitió encontrar alternativas a los espacios institucionales de difusión de trabajos artísticos convencionales. Así, se creó una investigación que estableció una comunicación directa con los vecinos del lugar que quisieran aportar sus vivencias, memorias, compartir los espacios íntimos de su habitar cotidiano mediante el diálogo, la confianza mutua generada por los artistas, que propiciaron interactuar con ellos en ese año de diálogo mutuo.

La comunidad (o aquellas personas que la representaron) fueron al mismo tiempo objeto de investigación y sujeto de representación. Todo esto en un ámbito donde el arte no es una prioridad y las acciones simbólicas son enormemente limitadas, a pesar de la apreciable actividad cultural que regularmente se lleva a cabo en la localidad.

### Mito fundacional: el viaje de J. F. Kennedy a Colombia

El 17 de Diciembre de 1961 el presidente estadounidense John F. Kennedy y su esposa Jacqueline, aterrizaron en el aeropuerto de Techo, en Bogotá, donde fueron recibidos por el presidente de Colombia Alberto Lleras Camargo, con todos los altos cargos oficiales y miles de ciudadanos que querían celebrar el acontecimiento.

El presidente de los Estados Unidos venía a poner la «primera piedra» en un barrio que originalmente se llamó Ciudad Techo. Con este acto, se ponía en marcha el proyecto denominado Alianza para el Progreso en Colombia, concilio entre los países latinoamericanos que pretendía detener el comunismo en Latinoamérica por medio de la implementación de proyectos de vivienda y de mejoramiento de las condiciones de vida de las clases sociales menos favorecidas.

32. Ya he comentado anteriormente, en el capítulo dedicado a la Bienal de Venecia de Bogotá, la importancia de estas Juntas Comunales. Al final del análisis de este proyecto, ubicaré las experiencias del proyecto en esta sede.



La fotografía del presidente Kennedy y su esposa colocando la primera piedra en el proyecto de vivienda para un barrio popular en la capital de Colombia, en aquella época, causó un gran impacto en la opinión pública nacional e internacional. Los medios de comunicación contribuyeron a formar una imagen mítica de aquel momento histórico, favoreciendo la creación de un «mito fundacional» de este conglomerado urbano.

De esta manera, se dio inicio a un proyecto urbano con un imaginario propio desde lo político en su propio nacimiento. El proyecto de vivienda popular Ciudad Techo había seguido el curso normal de un proyecto oficial de construcción de vivienda asequible y popular por parte del Estado en aquella época. Pero el nuevo giro, determinado por el apoyo de Estados Unidos, daba lugar a un sentido nuevo de identidad en el desarrollo urbano de la ciudad.

Por tanto, el barrio fue creado, esencialmente, como el producto de un ideario político específico, sobre los estratos de experiencias pasadas locales, propias de la sabana de Bogotá, que se remontan a los tiempos de la colonia y a la herencia indígena original. Esta intervención influyó en un nuevo trastoque cultural determinando la conformación de un barrio: «Actuando como una estructura moderna, la nueva identidad se impone sobre las anteriores y se enmarca dentro de políticas que sobrepasaron los límites de lo local. [...] La elevación de Kennedy a nivel de mito fundacional de un barrio popular es un hecho muy particular que le confiere una identidad histórica muy particular.» Así lo juzga Raúl Cristancho, creador del proyecto.<sup>33</sup>

Además, es la adaptación de unos ideales foráneos a unas realidades locales. Tras el asesinato en 1963 del presidente estadounidense, los vecinos deciden cambiar el nombre del proyecto de vivienda popular, Ciudad Techo, por el de barrio Ciudad Kennedy en homenaje al supuesto mentor.

Actualmente, Ciudad Kennedy es uno de los barrios populares más grandes y constituidos de la ciudad. Su peculiaridad se ha transformado en el transcurso de los años a través de la relación constante entre mito e historia, imaginario oficial y popular. Es el caso de un grupo de personas que construyó con sus propias manos su vivienda.

33. CRISTANCHO, Raúl. "Ciudad Kennedy Memoria y realidad. Proyecto colectivo de creación Plástica". En: *Arte y Localidad. Modelos para desarmar. Cátedra Manuel Ancizar, II-2006*. ZALAMEA, Gustavo (comp.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2006. Pág. 84.



Fig. 177. Visita del presidente norteamericano J. F. Kennedy a Bogotá, recibido oficialmente por el presidente colombiano Alberto Lleras Camargo. 17 de diciembre de 1961.



Fig. 178. Sello emitido en 1961.



Fig. 179. Diciembre de 1961: John F. Kennedy inaugura el proyecto habitacional de “Ciudad Techo” junto al presidente colombiano Alberto Lleras.

Sus esfuerzos fueron inscritos en un programa de propaganda política, se creó una memoria donde se entrelazan el mito y la realidad, el trabajo físico y el anhelo de una vida mejor con las ficciones de una mitología contemporánea. La identidad de este grupo de gente como comunidad no está en un lugar, sino en el hecho temporal que dio nacimiento a la comunidad.

El proyecto Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad buscó crear un espacio de convergencia de diferentes vivencias sobre ese lugar vital, de la observación de fenómenos particulares a partir del diálogo y el trabajo directo con la comunidad, implicando desde sus vivencias y prácticas cotidianas.

Buscando activar la memoria del espectador, del participante desde la creación misma, es un trabajo en el espacio público que plantea preguntas sobre el mundo del arte y su relación con la comunidad, sobre la consolidación de imaginarios y sobre la interpretación de un espacio por las ideas de un grupo, de una comunidad, de unos habitantes.

Los trabajos plásticos resultantes del proyecto son el testimonio social desde lo estético, del desarrollo de una comunidad específica, hecho que permitió crear un documento que contiene el *modus vivendi* o de vida en un barrio popular, el proceso confuso y contradictorio en el que surgió el barrio.

Las obras resultantes señalan la forma ecléctica como se ha construido la memoria del lugar. La memoria capitulada de esta investigación, en palabras de Cristancho, se da como el resultado «de la interacción de fuerzas tales como el momento histórico determinado, los intereses políticos e ideológicos, los aspectos sociales y humanos actuantes y el imaginario que surge de la interacción de dichas fuerzas».<sup>34</sup>

El proyecto logra mostrar la interacción de fuerzas, en un momento y un contexto determinado, la presencia de la cultura norteamericana y su imposición, la adaptación de un imaginario a otro, la adaptación de unos ideales foráneos a unas realidades locales, así como el imaginario que surge de dicha interacción. Por medio de los trabajos desarrollados, es posible vislumbrar cómo se construye la memoria de un lugar, mostrando las contradicciones entre la utopía y la realidad de un barrio, evidenciándolo en pequeñas experiencias que hacen del lugar algo extraordinario y digno de analizar.

34. CRISTANCHO, Op.cit. Pág. 86.

# Barrio Kennedy. Contexto histórico y urbano

## Contexto histórico

Como punto de partida, es necesario mencionar tres hechos que inciden directamente en las genealogías del barrio Ciudad Kennedy y que sólo pretenden ubicar contextualmente incidencias puntuales, para permitir enfocar las circunstancias en las cuales se ven directa o indirectamente relacionados los hechos fundacionales del barrio Ciudad Kennedy y las implicaciones que ellas pueden haber tenido en su constitución como comunidad.

Las dos primeras menciones fueron tomadas del catálogo de la exposición *Desaparecidos*, realizadas por Elizabeth Hampsten para el North Dakota Museum of Art en Estados Unidos, en 2006. Esta relevante exposición fue realizada fuera del continente latinoamericano. En ella se analizó la emergencia del tema de las desapariciones políticas, sobre todo a partir de las dictaduras en todo el cono sur y su valoración desde el arte. Y la tercera pretende ubicar el contexto en el cual se desarrollan los hechos de manera puntual.

### Política Exterior de los Estados Unidos de Norteamérica

*En 1948 el oficial del Departamento de Estado Norteamericano George Kennan escribía, «Los Estados Unidos tienen aproximadamente un 50 por ciento de la riqueza mundial y sólo un 6,3 por ciento de su población. Dada esta situación, no es posible que no seamos objeto de la envidia y el resentimiento. Nuestra verdadera tarea en esta época que se avecina es crear un patrón de relaciones que nos permita mantener esta posición de disparidad sin un detrimento positivo en la seguridad nacional. Para poder hacerlo, tendremos que dispensarnos de todo sentimentalismo y ensoñación, y tendremos que concentrar nuestra atención sobre nuestros objetivos nacionales inmediatos. No debemos engañarnos sobre que nos podemos permitir lujos como el altruismo y el beneficio mundial. Deberíamos dejar de hablar de objetivos tan vagos e irreales como los derechos humanos, el incremento en los estándares de vida y la democratización. No está lejos el día en que tendremos que negociar puramente en términos de poder. Cuanto menos nos hayamos maniatado por los eslóganes idealistas, mejor.»*



## El Comunismo llega al Nuevo Mundo

*El 2 de Diciembre de 1956 Fidel Castro, acompañado por ochenta y un combatientes más, incluido el Ché Guevara, desembarcan en Cuba para comenzar la guerra revolucionaria contra el régimen de Fulgencio Batista apoyado por los Estados Unidos de Norteamérica. En los dos años siguientes, el Ejército Rebelde condujo una guerra de guerrillas cada vez más amplia que se fue ganando el apoyo popular en el campo y en las ciudades, y que culminó en la victoria de la revolución el 1 de Enero de 1959. A las 2 a.m. de ese día, Batista huyó de Cuba y una junta militar tomó el poder. Castro se opuso a la nueva junta. Ocho días más tarde, Castro llega a la Habana y es saludado por cientos de miles de personas. El 16 de Febrero, Castro asume el poder como primer ministro.*

*A comienzos de 1961, el presidente John F. Kennedy llega a la conclusión de que Fidel Castro es un cliente de la Unión Soviética que está tratando de subvertir a Latinoamérica. La política exterior de los Estados Unidos de Norteamérica se ve dominada por un miedo sobrecogedor ante la posibilidad de que el comunismo se expanda desde Cuba al resto de Latinoamérica a través de gobiernos de izquierda electos democráticamente. En las décadas siguientes, el gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica apoyará a las dictaduras militares latinoamericanas bajo la política de Contención implementada durante la Guerra Fría, la cual fue diseñada para limitar la influencia de la Unión Soviética sobre el resto del mundo.<sup>35</sup>*

## El contexto colombiano

*En la década de 1950 la situación colombiana vivía hechos cruciales que venían determinados por el asesinato de Gaitán en 1948 y que habían desembocado en un conflicto civil a nivel nacional, el General Rojas Pinilla había tomado el poder y buscaba restablecer el orden nacional y emprender el desarrollo económico que se auguraba con la bonanza del café y el crecimiento industrial y la modernización del país. La guerra bipartidista y la violencia política se acentuaban con mayor impacto en las zonas rurales y campesinas en todo el país, lo que*

---

35. Recopilación realizada por Elizabeth Hampsten, publicada en el catálogo de la exposición: *Desaparecidos*. Dakota: Ed. Charta. North Dakota Museum of Art. 2006. Curador Laurel Reuter. El informe: "Política Exterior de los Estados Unidos de Norteamérica" pertenece a George Kennan, antiguo Jefe de Planeación del Departamento de Estado de los Estados Unidos de Norteamérica, Documento PPS23, 24 de Febrero de 1948. Publicado en 1976 en: *Foreign Relations of the United States 1948*, Vol. 1, Nº 2.



*generó un desplazamiento masivo hacia las ciudades y capitales de las provincias. Además, el desarrollo industrial y la formación de una clase obrera con las posibilidades de trabajo que ofrecían las industrias también ubicadas en las urbes inducían a la migración del campo a las ciudades. La ciudad se convierte en el lugar de convivencia con un aumento exponencial de sus habitantes de una manera acelerada trayendo consigo una gran demanda de vivienda y servicios que no estaban previstos, generando además una profunda crisis de habitabilidad por las consecuencias de dicha migración. Se conforman los primeros proyectos de viviendas populares por parte de la administración pero ya en los lotes baldíos de las periferias urbanas se iba acomodando toda esa masa migratoria que llegaba a diario de todos los lugares del país.*

**Ciudad Techo**

La conquista española marca el proceso cultural y social de la sabana de Bogotá y de los pobladores de esta tierra. Aunque la localidad de Kennedy ha estado habitada desde hace miles de años, la cultura Muisca (denominado por ellos *Techotiva*) que se asentaba en el territorio fue la más representativa.

Los Muisca de esta región se organizaban dentro de la Confederación de Tribus de Funza,<sup>36</sup> cuyo Zipa era la máxima autoridad y dependía del cacique de otro sitio denominado Bosa, el Cacique Techitina. Sin embargo, en 1992 el arqueólogo Gonzalo Correal descubrió en la hacienda Aguazaque, ubicada entre los barrios Kennedy, Bosa y Soacha, restos humanos de más de 2.700 años de antigüedad, por lo que se presume que el primero en habitar estas tierras fue el hombre de Aguazaque.<sup>37</sup>

Los asentamientos humanos muisca de mayor tamaño en la Sabana eran los de Funza y la tribu de Boza (Bosa), muy cercana a la zona de Kennedy, donde construyeron caminos de gran importancia, como el que comunicaba los barrios llamados Fontibón y Boza (Bosa), que a su vez comunicaba con el Salto del Tequendama y la Laguna de Bosachia: centros de adoración para los indígenas.

La llegada de los conquistadores europeos representó una pérdida importante de las tradiciones ancestrales de aquellas tierras, así como la titularidad de los territorios por parte de los indígenas que la poblaban. Las tierras conquistadas eran repartidas según lo que cada conquistador había aportado a la campaña, lo que incluyó a Techotiva.

36. Funza es un pueblo que está ubicado en la provincia de la Sabana de Occidente, a 15Km de la ciudad de Bogotá.  
37. JUEZ, Fide. JARAMILLO, Alfonso. *Hijos de las Estrellas. Historia de Ciudad Kennedy*. Bogotá: Fondo de Desarrollo Local, 1996. Pág. 67.

El desalojo de los últimos Muisca que habitaron el Territorio de Techotiva llegó hacia el año de 1607, cuando la Real Audiencia de Santa Fe de Bogotá tomó esta decisión debido a las quejas del Padre Fernán Vásquez, porque le molestaban los indios para su ejercicio doctrinal.<sup>38</sup> Juan de Capadelargo, Corregidor de Sachica, corroboraba el desalojo obligándolos a desplazarse a otras tierras sin ninguna de sus pertenencias.<sup>39</sup>

Así, una vez más, la conquista de los territorios indígenas de la sabana de Bogotá se fundó sobre el despojo de tierras y el intento de anulación cultural de las civilizaciones autóctonas, en este caso auspiciada por la Iglesia católica. Techotiba no fue la excepción, pasó a manos de la Compañía de Jesús el 14 de Marzo de 1608, con el pretexto de que estas tierras fueran el sustento de la orden religiosa en su labor de enseñanza. Tiempo después «Techo», como se le comenzó a denominar, se dividió en dos grandes haciendas: Techo, que conservó el nombre original; y el Rosario, debido a que fue adquirida por el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, en 1652.<sup>40</sup>

En 1736, el padre José de Rojas adquirió para este colegio la parte del Rosario y así unificó nuevamente la finca inicial, aunque con la expulsión de los jesuitas del país en 1767 se embargó la propiedad, la cual fue dividida nuevamente; Techo, que en 1861 había pasado a manos del gobierno.

Con la desamortización de los bienes eclesiásticos, no sería hasta los años treinta del siglo pasado cuando se le comienza a practicar un desarrollo urbano, aunque no fue hasta el año 1948, con la construcción de la fábrica de la cervecera Bavaria y la instalación del aeropuerto de Techo, cuando se produce el verdadero estallido urbanístico.

Actualmente, en los territorios donde se asentaron los muisca, hoy se ubican los barrios de Ciudad Kennedy y en los cerrillos de un barrio denominado Bosa. En la parte occidental está ubicado otro barrio llamado Britalia. A orillas de esta zona quedan dos ríos llamados Fucha y Tunjuelo; en los cerrillos de otro barrio llamado Pastrana le rodean los barrios: Casablanca, Catalina, Onassis, Pastranita II, la parte alta del Perpetuo Socorro y Timiza.<sup>41</sup>

38. *De Techotiva al Tercer Milenio. Historia y Antología. Concurso de historias barriales*. Bogotá: Alcaldía de Bogotá, 1998.

39. Ibid.

40. Ibid. Las órdenes religiosas asumieron una labor relevante en el proceso colonizador.

41. Ibid. La Alcaldía de Bogotá ha publicado con gran acierto la genealogía de cada uno de los barrios que componen la capital.

Proceso de urbanización

El proceso de urbanización de ciudad Kennedy tiene tres momentos importantes dentro de la historia de la misma Bogotá: el primero es la construcción del Aeropuerto llamado Techo, que tuvo lugar en 1930 por parte de un consorcio colombo-alemán y que supuso el primer aeropuerto internacional del país.

El segundo, la construcción del Barrio Kennedy, dentro de los acuerdos adquiridos por el gobierno colombiano sobre contención del comunismo, en pro de quitarle argumentos con vivienda social a las ideas socialistas. El tercer momento será, la construcción del mercado de abastos más importante de la ciudad y del país: Corabastos.

Estos tres proyectos urbanísticos convirtieron a Techo en un ícono de referencia para el progreso, un punto de atracción para muchos de los desposeídos del país, pues debemos tener en cuenta que Colombia, a partir de 1948, se sumergía en una guerra civil que llevó a miles de desplazados internos, en busca de oportunidades, hacia las grandes ciudades.

El Aeropuerto de Techo inició su construcción entre 1930 y 1938, en la Hacienda de Techo y de ahí su nombre. A su alrededor surgieron barrios obreros mediante la propuesta de autoconstrucción dirigida por Provienda,<sup>42</sup> que buscaba dar una solución al déficit de vivienda que vivió la ciudad de Bogotá por esa época.

La IX Conferencia Panamericana de 1948 en Bogotá se convierte en la más importante celebrada en el marco de los acuerdos americanos, ya que se crea la OEA por medio de la Carta de la Organización de los Estados Americanos, en sustitución de la anterior Unión Panamericana. La organización de dicha conferencia obligaba al gobierno colombiano a hacer gala de unas infraestructuras que no poseía entonces, así que inicia la construcción de una gran avenida que comunicaría el puente aéreo con el centro de la ciudad, hoy llamada Avenida de las Américas.

42. La Central Nacional Provienda, Cenaprov, es una organización sin ánimo de lucro, creada orgánicamente en la ciudad de Cali en el año 1961 por líderes sindicales. Con la experiencia vivida en dicha ciudad y junto a otros líderes sindicales de la época se traslada a Santafé de Bogotá la misma acción, creando el barrio Bandera y baluarte de la lucha por la tierra Policarpa Salavarrieta, ubicado a pocas cuadras del Palacio Presidencial y frente de lucha de los destechados en la Capital de la República. En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-552001>. (Consultado, 14-10-2014).



Fig. 180. Plaza de Banderas. Monumento construido para el encuentro Panamericano de Naciones realizado en 1948.

Adornan esta avenida con los diversos monumentos artísticos construidos en conmemoración del encuentro panamericano, entre ellos el Monumento de Banderas, que exhibe las banderas de los países que participaron en el encuentro. Esta línea comunicacional se convierte en una de las más importantes y, en su momento, dio un empujón más al desarrollo de esta zona de la ciudad.<sup>43</sup>

Asuntos como el avance del comunismo centraron los debates de la conferencia, ya que se intentaba adelantar un frente anticomunista que conjurara tan tremenda amenaza para el hemisferio. La prensa nacional e internacional no era ajena a la estrategia discutida en Bogotá, como The Washington Post, al publicar en sus páginas que «en verdad el comunismo tiene alarmantes avanzadas en el hemisferio occidental y por esto constituye tanto un problema militar como social». Asimismo, el periódico local El Siglo, en su editorial del 6 de Abril de 1948 dice:

*El anticomunismo no puede ser sólo un erguido aspaviento idiomático, ni una actitud de empenachada bazaría frente al imperialismo soviético, sino que debe ser una acción cristiana intrépidamente realista para hacer regresar a las masas proletarias a sus centros de gravedad, a sus pendones de ideología católica, a los principios de la Iglesia y a la tutela redentora de Jesucristo.*

Ese mismo año, en oscuras circunstancias, en las que parece haber tenido implicación organizaciones de inteligencia de potencias extranjeras, se produce el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, un político que acumulaba las mayorías políticas y sociales del país y que chocaba frontalmente con los intereses de la élite colombiana y los capitales extranjeros.

El asesinato de Gaitán da inicio al conflicto que ha sumergido al país por más de sesenta años y que ha causado miles de muertos, desaparecidos y desplazados dentro del territorio nacional. Estos movimientos migratorios hacia las grandes ciudades reconfiguran el paisaje urbano de las siguientes décadas de la capital, al tener que acoger en su seno a los miles de desplazados por la violencia política y el consecuente olvido de estos por parte de la Administración.

43. Otro monumento relevante construido en aquel momento fue el Monumento a la Diosa del Agua, ubicado también sobre la Avenida de las Américas, y que quedó sin inaugurar tras los trágicos acontecimientos del 9 de Abril de ese mismo año. El monumento a la Diosa del Agua es una representación de Sie, diosa del agua que para la cultura muisca era vital para el bienestar general y que está presente en el origen de la vida. El agua, al igual que el sol, la luna y la luz forman parte de la mitología Muisca. El agua fue elevada a posición de deidad y Sie o Sia se convirtió así en la diosa del agua.



La década de los años cincuenta y los primeros años de la década siguiente supusieron un cambio radical en el desarrollo urbanístico y social de este sector. Por un lado, el Estado toma las riendas del desarrollo urbanístico de esta zona de la ciudad y ejecuta grandes planes de urbanización, así como otras obras de servicio y de entretenimiento para la población de la capital.

Uno de estos centros de ocio fue el Hipódromo de Techo, construido en 1954, donde se reunían desde la sociedad más aristocrática, hasta el más humilde habitante de la ciudad. Este hipódromo llegó a tomar tal relevancia que, en ese momento, fue considerado el de mayor importancia de América Latina.

Al llegar la década de los sesenta, el Aeropuerto de Techo se queda pequeño para las dimensiones que había tomado la ciudad de Bogotá. La construcción de un aeropuerto más moderno, El Dorado, al norte de Techo, provoca que en 1959 los terrenos del antiguo aeropuerto queden baldíos y con una infraestructura básica que la ciudad no podía desaprovechar.

Es entonces cuando, a partir de convenios bilaterales con el gobierno norteamericano, su agencia de cooperación y los acuerdos suscritos por el gobierno colombiano para la contención del comunismo, se origina el ambicioso programa denominado Alianza para el Progreso.

El 17 de Diciembre de 1961, como enuncié anteriormente, el propio John F. Kennedy se encargó de colocar la primera piedra del proyecto habitacional de 12.000 viviendas. Kennedy fue asesinado en 1963 y para la población del barrio de Techo la visita del mandatario norteamericano había supuesto un gran hito en sus vidas. Así que sus propios habitantes, sin intervención de ninguna administración, deciden denominarlo Ciudad Kennedy, en honor al presidente asesinado, y en 1967 el Concejo de Bogotá ratificó el cambio de nombre.

El proyecto de Ciudad Kennedy significó para Bogotá el desarrollo de sólidas bases para el bienestar de población obrera de la ciudad. Prueba de ello es, que a los diez años de esta iniciativa, Kennedy ya era una ciudad dentro de la ciudad, con alta densidad de población y viviendas unifamiliares y multifamiliares, dotada de amplios centros comerciales, industrias e infraestructura. Según el profesor de historia urbana de la Universidad Nacional, Fabio Zambrano, ese contexto también terminaría dotando al nuevo barrio de un simbolismo y de un significado especial:

*(La construcción de Ciudad Kennedy) se da en pleno Frente Nacional, en plena expansión demográfica de Bogotá: la ciudad en ese momento está pasando del millón de habitantes y hay una migración bastante grande. [...] El inicio de la década de los 60 también es*



El proceso de autoconstrucción en Ciudad Kennedy fue un fenómeno social que se desarrolló en un contexto de crisis económica y política. La falta de recursos y la corrupción de las autoridades llevaron a que las familias se organizaran para construir sus propias viviendas. Este proceso fue liderado por líderes comunitarios que lograron obtener permisos de construcción para los barrios. La autoconstrucción fue una forma de resistencia y de lucha por la vivienda digna.

La autoconstrucción en Ciudad Kennedy fue un fenómeno social que se desarrolló en un contexto de crisis económica y política. La falta de recursos y la corrupción de las autoridades llevaron a que las familias se organizaran para construir sus propias viviendas. Este proceso fue liderado por líderes comunitarios que lograron obtener permisos de construcción para los barrios. La autoconstrucción fue una forma de resistencia y de lucha por la vivienda digna.



Fig. 181. Proceso de autoconstrucción. Archivo SINDU. Universidad Nacional de Colombia.

*un momento dominado por una idea de progreso, de optimismo. Es un momento de modernización. Por eso la construcción de Ciudad Kennedy es algo muy importante, aunque también muy mitificado: tanto por (la visita de) Kennedy como por el Frente Nacional, por cierta imagen de que el Estado entraba a ofrecer vivienda para los habitantes urbanos, cosa que luego se va frenando.<sup>44</sup>*

Pero el ambicioso proyecto habitacional ideado por el Instituto de Promoción de Vivienda Popular tuvo diversos inconvenientes, ya que no llenó las expectativas de las miles de familias que acudían para obtener una vivienda a bajo coste y que no podían acceder a ella de otro modo. Parece que, parte del problema, como en otros casos, estaba en la descapitalización, entiéndase como corrupción, del Instituto, que al final presentó problemas financieros y técnicos.

Ante la pérdida de la capacidad de construcción y financiación de los proyectos de vivienda, muchos de los solicitantes ocuparon las viviendas aún en construcción, lo que ocasionó un conflicto con las autoridades, que al final degeneró en que el Estado abandonara la iniciativa de urbanizar la localidad de una manera ordenada.

Pero el problema de déficit de vivienda no terminaría con la apatía de la administración. La necesidad de vivienda promovió formas ilegales de urbanización en esta zona de la ciudad, lo que desembocó en la construcción de catorce barrios sobre un entorno natural protegido, los cuales se mantuvieron ilegales hasta la década de 1990.

### Procesos de autogestión

Este proceso de autoconstrucción culminó en una organización barrial para obtener y terminar de construir sus viviendas. Sin embargo, la política estatal se centró en promover proyectos de vivienda mediante convenios con firmas constructoras privadas, que construyeron viviendas dirigidas a la clase media-alta o a la clase emergente de la ciudad. Así surgieron barrios como Ciudad Timiza, Nuevo Kennedy, Banderas, Aloha, Nueva Marsella, Américas Occidental, Villa Sonia, Villa Adriana y Mandalay.

44. BBC. "Ciudad Kennedy: la mayor huella de JFK en América Latina". En: <http://acento.com.do/2013/bbcmundo/1139899-ciudad-kennedy-la-mayor-huella-de-jfk-en-america-latina/> (Consultado, 13-03-2013).

En consecuencia, a principios de los años setenta, los procesos de ocupación a través de asentamientos ilegales sin servicios públicos proliferaron por la zona y, con su aparición, se hizo evidente la problemática social y ambiental que tenía la ciudad y su administración.

Los habitantes de estos asentamientos ilegales debían afrontar las inundaciones de sus viviendas durante las épocas de lluvia, al estar por debajo de la cota del río Bogotá. Por eso los habitantes de estos barrios promovieron movilizaciones y luchas en demanda de servicios, lo que terminó con la ejecución de proyectos de autoconstrucción para realizar verdaderas transformaciones en el entorno urbano de estos asentamientos.

Para completar con los hitos urbanos que cambiaron el panorama social de esta zona de la ciudad, destacamos la construcción de la central de abastos Corabastos, que completó una nueva etapa en el proceso de urbanización de la localidad y el desarrollo del barrio Patio Bonito.

La población de Bogotá había aumentado hasta los tres millones de habitantes para la década de 1970, pero la ciudad no estaba preparada para abastecer de alimentos a toda esta población de una manera ordenada y coherente. La infraestructura que existía era insuficiente y además generaba pérdidas y un manejo arbitrario de los precios. Las plazas públicas y los supermercados no daban abasto, hasta las calles se acondicionaban para el mercadeo agropecuario.

En 1972 se inaugura, por parte de una iniciativa del gobierno nacional, la central de abastos Corabastos en el sector de Kennedy, dando lugar a uno de los mayores mercados de abastos de América Latina y procurando paliar las necesidades de la sociedad capitalina. Esta obra de infraestructura, además de los beneficios claros para la distribución de alimentos de la ciudad, también trajo consigo un sinnúmero de problemas sociales.

Además de una dinámica de empleo informal y de rebusque, así como de reciclaje, los asentamientos familiares existentes y los nuevos que se enraizaron allí provocaron un déficit en la adecuación de servicios básicos públicos que debía brindar la administración. Una vez más, tanto los vecinos, como los comerciantes de la central de abastos que mantenían sus negocios allí, debían organizarse para demandar a las instituciones más servicios públicos.

La central de abastos, además de ser un polo de atracción económico legal, también ha sido un polo de atracción para la delincuencia común y las mafias organizadas, pues había abundante movimiento de productos y un intercambio de dinero en efectivo sin precedentes.



Fig. 182. Central de Abastos de Bogotá, Corabastos.





Fig. 183. Suroccidente de la ciudad, localidad de Kennedy.

Se podría decir que son tres los periodos de violencia que ha vivido la central de abastos, afectando a la localidad. La primera se vivió durante toda la década de los ochenta, principalmente por la disputa entre mafias esmeralderas de Boyacá y algunas organizaciones de narcotraficantes por el control del comercio de las piedras preciosas.

La segunda se dio en la década de los noventa, provocada por las FARC, al utilizar Corabastos como un centro logístico, sobre todo para el transporte de armas y pertrechos. La tercera se da entre 1997 y 2005 y va asociada al control de la central de abastos por el fenómeno del paramilitarismo.<sup>45</sup>

Hoy en día, el recuerdo de John F. Kennedy se extiende por casi 4.000ha y es el hogar de aproximadamente 1,5 millones de habitantes, siendo la más poblada de las veinte localidades en las que se divide la capital colombiana. Es un barrio donde conviven casi todos los estratos socio-económicos, desde los más bajos hasta la clase media alta.

En él vive la mayor concentración de población afrocolombiana de la ciudad y su población está constituida en su mayoría por jóvenes. Una de sus principales avenidas, la Primero de Mayo, es una de las zonas de ocio y discotecas más famosas de la ciudad. El barrio tiene también su centro administrativo, entidades bancarias y financieras y el espacio público es centro del comercio informal.

De las primeras construcciones, casas de una planta, ya casi no queda nada, pues la mayoría han sido remodeladas con cambios de propiedad frecuentes a lo largo de los últimos cincuenta años. Pero el recuerdo de Kennedy también ayuda a mantenerlo vivo una escuela cercana, que también lleva su nombre, así como la placa conmemorativa que identifica la primera casa de la que se otorgó escritura de propiedad.

La historia del barrio Kennedy cuenta con un largo recorrido de reivindicaciones sociales cercanas al transcurrir urbanístico que ha vivido la localidad. Kennedy cuenta hoy con variados comités de participación en salud, cultura, educación. También se han adelantado varias protestas de repercusión nacional, como el de finales de 1995, en el que los habitantes de los sectores de Patio Bonito y el Tintal Central, bloquearon el acceso a Corabastos, provocando un gran caos por el desabastecimiento de alimentos, reclamando los servicios públicos domiciliarios, ser tenidos en cuenta en el plan de desarrollo local y la mejora de las vías de acceso.

45. AVILA, Ariel. "La historia oculta de Corabastos (1ª parte)". Razónpública.com. En: <http://razonpublica.com/index.php/regiones-temas-31/2837-la-historia-oculta-de-corabastos-1o-parte.html> (Consultado, 07-08-2014).



La cultura en Ciudad Kennedy

La localidad de Kennedy, debido a su historia popular en la periferia de la ciudad, ha sido relegada a un segundo plano en el ámbito cultural, debido a los bajos presupuestos que se destinan y los pocos equipamientos culturales que tiene este barrio.<sup>46</sup> Por ejemplo, no cuenta con Casa de la Cultura, pero existen seis centros culturales que, aunque no tengan una infraestructura muy amplia, sí realizan un trabajo pedagógico y de difusión de la cultura dentro de los diferentes sectores de la localidad, algunos de ellos desde hace más de diez años.

El trabajo de formación es básico en los centros a través de talleres de teatro, danza, música y artes plásticas, pero también enfocan su actividad hacia el desarrollo de proyectos culturales financiados por el FDLK y el distrito. Los más representativos son: Centro de Promoción y Cultura (CPC), Fundación Cultural Tea Tropical y Asociación Cultural Teatrama, ubicados en los barrios de Britalia, El Socorro y Villa María, respectivamente.

Por otro lado, la localidad carece de espacios culturales que permitan la realización de grandes eventos culturales, menos para la formación y práctica de artistas y aprendices. Esta situación, ha llevado a la sociedad civil y a la alcaldía de la localidad al aprovechamiento de auditorios institucionales de colegios, hospitales, centros comunitarios, salones comunales y sedes de alguna que otra organización local, de la Juntas de Acción Local (Juntas de Vecinos) y los parques.

Adicionalmente, se encuentran dos bibliotecas representativas en la localidad. En este mismo sentido, se ha aprovechado la construcción de una de las bibliotecas más importantes de la ciudad en un antiguo relleno sanitario de basuras, la Biblioteca Pública El Tintal.<sup>47</sup> para la realización de eventos culturales como música, títeres, danza contemporánea, teatro y narración oral.

Esta biblioteca, al igual que la Biblioteca Colsubsidio Ciudad Roma, ofrecen servicios permanentes de formación literaria a los vecinos de la localidad, cinefórum, talleres de formación, acceso a Internet, consulta de material bibliográfico y de bases de datos por computador.

46. ALCALDIA DE BOGOTÁ. “Diagnostico artístico y cultural de la localidad Kennedy”. Bogotá: Convenio 428 Alcaldía Local-Procomún, 2006. Pág. 78.

47. La Biblioteca Pública El Tintal Manuel Zapata Olivella está ubicada al occidente de Bogotá. Fue diseñada por el arquitecto Daniel Bermúdez. Antiguamente funcionaba como una planta de tratamiento de basuras de la empresa EDIS, pero fue abandonada. Su construcción comenzó en 1998 y se terminó en 2002. En la actualidad, es una biblioteca que contiene uno de los mayores fondos de libros de todo Latinoamérica.



La biblioteca de El Tintal se ha convertido así en el eje básico para adelantar ciertas actividades culturales dentro de la comunidad de Kennedy. Por un lado, brindándole a las organizaciones culturales un espacio para realizar espectáculos y, por otro, le proporciona a otras organizaciones culturales más consolidadas un reconocimiento económico.

Existe otro tipo de equipamientos con los que cuenta la sociedad civil para realizar actividades como son los centros cívicos, casas juveniles y salones comunales. Estos están destinados al encuentro y a la cohesión social, al apoyo de la organización del barrio, a la expresión colectiva general a esta escala o de grupos específicos de población, que se encuentran centradas en promover la unión de la comunidad y la preparación de eventos culturales y artísticos.<sup>48</sup>

La localidad cuenta con noventa y un salones comunales, que en su mayoría no prestan un servicio gratuito a la comunidad, pues para utilizarlos hay que pagar un alquiler y suelen ser utilizados para atender a los niños, para sesiones de conciliación en la comunidad y para la organización de eventos culturales.

La inversión pública en cultura que se realiza desde la Alcaldía (Ayuntamiento) a la localidad de Kennedy, se ha orientado a apoyar eventos y escuelas de formación artística, de algunos deportes, así como en construcción y mantenimiento de parques y escenarios, especialmente deportivos.

Según cifras de la misma Alcaldía Mayor de Bogotá, entre 2002 y 2008 la destinación promedio de dinero para cultura y deportes en el presupuesto de inversión local fue de 5,64%. Sin embargo, como también destaca la Alcaldía, durante ese mismo período, el presupuesto local destinado a proyectos culturales se cuadruplicó con relación al 2001 y años anteriores.

La novedad implantada por estas nuevas administraciones de la ciudad de Bogotá es que se ha propiciado la participación activa de los diversos actores culturales de la localidad en los procesos de planeación, lo que ha permitido abrir nuevas líneas de actuación como comunicación (prensa, radio y audiovisuales), turismo (diagnóstico, recorridos y organización de prestadores de servicios), investigación, estudios de consumos culturales, historias barriales, creación del observatorio local de cultura y fortalecimiento del centro de información cultural.

---

48. SECRETARÍA DE HACIENDA DISTRITAL. "Recorriendo Kennedy". Bogotá: Departamento Administrativo de Planeación, 2004. Pág. 60.

Además, se trabaja en la introducción de la perspectiva de género (mujer artista kennediana, fortalecimiento de organizaciones de mujeres); cultura política (formación en gestión cultural y gerencia social, sensibilización democrática de los niños y jóvenes); organización (procesos auto evaluativos para el fortalecimiento interno y mejora de sus relaciones con la comunidad). Se aboga por el apoyo a la creación artística mediante premios y presentación de los artistas locales en espacios comunitarios; promoción de expresiones culturales de las comunidades afro e indígena.

## El proyecto y su proceso creativo

Para Raúl Cristancho, el creador del proyecto, las múltiples transacciones que se realizan en cualquier lugar, los desplazamientos, las migraciones e intercambios de todo orden, son las fuerzas que dinamizan o mutan nociones fijas de pertenencia a un lugar. Estas nociones acerca del imaginario identificable de una región son continuamente subvertidas: aquello reconocible como memoria esencial permanece tan sólo como telón de fondo sobre el cual relaciones más complejas se entretajan y se entrecruzan. Así, en su contribución en el catálogo del 40 Salón Nacional de Artistas, dice:

*Visualizar, entonces, un sentido de región es reconocer escenarios donde priman las tensiones entre fuerzas antagónicas que convierten al artista en el agente conector entre lo local y lo global, lo propio y lo ajeno, entre una conciencia de lugar y, a la vez, el compromiso de su mirada con lenguajes plásticos comunicables mas allá de sus propias fronteras. El artista, en su lugar, define su idea de pertenencia no desde una simbología estándar, sino de la certeza de reconocerse entre otros a partir de un sentido de identidad abierto, que sabe de su labor con la conciencia de ser partícipe de una cultura hecha de varias culturas, y de trasgresión continua del yo en un paisaje cada vez más “transterritorial”. Arena movediza donde confluyen elementos de distintas procedencias, distintos tiempos, historias, etnias, etc.<sup>49</sup>*

Las anteriores consideraciones sirven como marco referencial para abordar la construcción del trabajo y el pensamiento de Raúl Cristancho, director del proyecto *Ciudad Kennedy. Memoria y realidad*, en lo

49. CRISTANCHO, Raúl. “Regiones no tan transparentes”. En: *40 Salón Nacional de Artistas. 11 Salones regionales*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2006. Pág. 329.

que al arte se refiere. Desde este tipo de consideraciones sobre la posición del artista y los escenarios de posibles incidencias se toma en consideración la posibilidad de desarrollar una praxis de contexto con un interés particular, indagar en las cuestiones de memoria urbana, identidad, animado por la intención del arte contemporáneo de acercamiento a la realidad y localizándose en una práctica artística ubicada en una comunidad.

Para entender el proceso e interés de Cristancho por desarrollar un proyecto colectivo de creación sobre una comunidad (en este caso específicamente en el Barrio Kennedy de la ciudad de Bogotá) situaré una serie de antecedentes que trazan varias coordenadas, permiten la ubicación de intereses y de los procesos que animaron a propiciar este proyecto.

### Antecedentes

Cuando el trabajo artístico es concebido como proyecto colectivo, los procesos de investigación y desarrollo vienen animados de forma distinta a la forma de ejecutar un cuadro, una fotografía o una obra convencional. Este proyecto, para su director, se vino gestando desde el año 1999 y se pudo concretar entre los años 2002 y 2003.

El trabajo se ha alimentado desde múltiples motivaciones y conceptos que tenían que ver con sus intereses artísticos, con los debates acaecidos en los años ochenta, cuando estudió en Chicago, que fueron nutriendo al presente proyecto. Entre ellos se encontraban conceptos como lo transcultural, el activismo cultural norteamericano de los años setenta y ochenta, así como la situación geopolítica que ya había trabajado en su hacer pictórico y otros más que iremos desarrollando.

Entre 1981 y 1983 Cristancho estudia en la School of the Art Institute of Chicago. En aquel momento las discusiones por parte de ciertos grupos de la colectividad artística en Estados Unidos estaban centradas en modos de hacer y entender el arte de una manera política y social; los intereses sobre el espacio público y los paradigmas del objeto escultórico estaban en cuestionamiento.

Se promovía la discusión sobre la cuestión de identidad de manera intensa en la que participaban los problemas afros, hispanos, de género, discusiones sobre el quiebre del discurso moderno, la aparición de las periferias y las otras culturas. Estas consideraciones estimulaban a replantear todas las nociones de identidad latinoamericana propuestas por su profesor Robert Letcher, incitando a ser alteradas articulando el presente y el pasado.



Paralelamente y en esta misma dirección, existía también un interés particular, que tenía que ver con los nombres propios y la manera de hibridación cultural y mestizaje que se percibía en Colombia, que había estudiado en relación con las culturas indígenas, europeas.

Desde allí se determinaba que podía existir una relación con la memoria urbana escondida detrás de los nombres, delineando coordenadas históricas precisas: el nombre como indicador histórico, entendiendo que los nombres son indicadores de recorridos transculturales; y en Colombia, las apropiaciones que resultan desde los nombres propios es muy generosa.

Así, es frecuente encontrar nombres como Usanavy de US Navy; Leididi, de Lady D (Diana de Gales); Jackeline en referencia a la esposa de Kennedy, entre otros. Son un ejemplo del resultado de apropiaciones que inscriben formas de identidad. De esta manera, el interés por el nombre de un barrio y la motivación de indagar en el mito fundacional de éste, hacen parte de los primeros referentes que animaron a propiciar este proyecto.

Los intereses por el arte como posibilidad política, en comunidad, la necesidad de un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, desde sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas, económicas, haciéndose necesario profundizar en la relación del arte con la sociedad y de lo que entonces se denominó un «arte del lugar», prácticas en las que el concepto de contexto, de espacialidad, eran los medios y los fines de la actividad artística.

Son propuestas y reflexiones formuladas por Lucy Lippard, Suzanne Lacy (y muchos artistas que eran compartidos y debatidos en los espacios artísticos y académicos) eran puestas en marcha en algunos proyectos artísticos críticos que sucedían en Chicago en los años setenta y ochenta, como por ejemplo las propuestas de Martha Rosler y el Group Material, y especialmente un proyecto que se llamó *If You Lived Here* en el cual Cristancho tuvo la oportunidad de participar.

El proyecto *If You Lived Here*, pretendía hacer del espacio artístico un ámbito de discusión sobre las condiciones de vida de las personas sin hogar, de evidenciar el problema de cómo es posible que se encuentren personas viviendo en la calle en un país primermundista, cuando los medios de comunicación no paran de celebrar el triunfo del modo de vida occidental y qué puede hacerse al respecto desde el arte.

Se señala que la organización del espacio forma parte de un nuevo modelo social que ignora y desprecia las nociones de inclusión y de participación, obligando a que muchas personas vivan invisibilizadas (sin representación, en situación de miseria innecesaria) unas confrontaciones humanas en disputa constante.

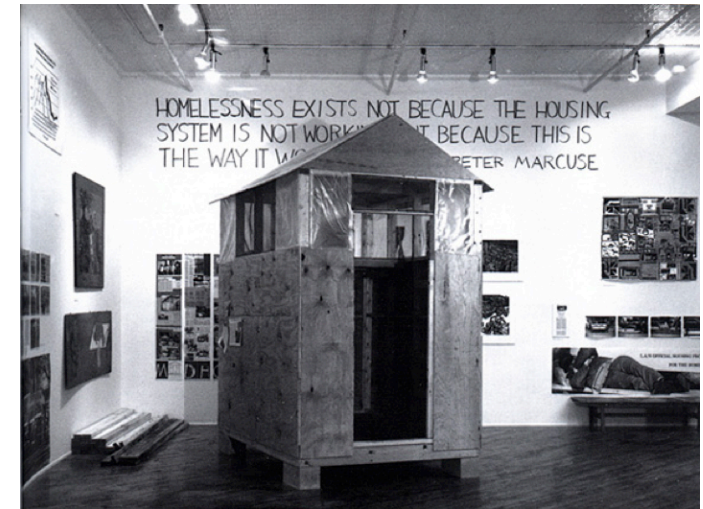
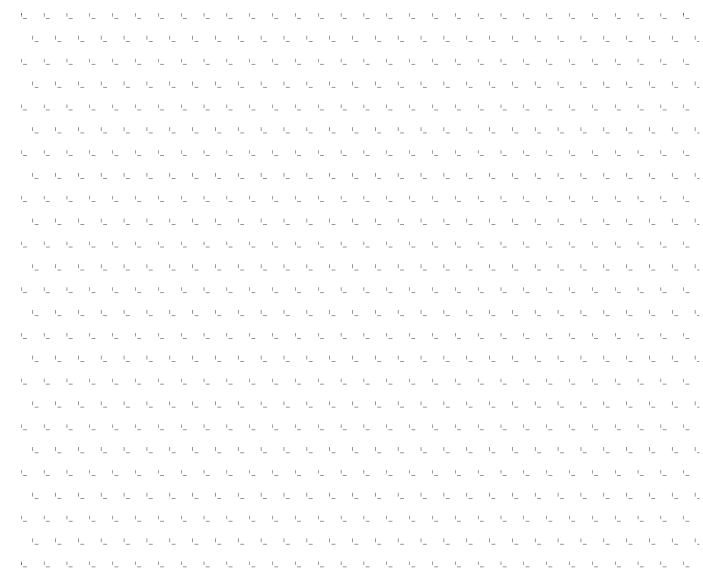


Fig. 184. *If You Lived Here*. Martha Rosler. 1989.



El proyecto deseó llamar la atención sobre un problema social y no de un debate artístico y aún así, el difícil mecanismo entre el mundo del arte y el mundo real desafiaron la hipotética neutralidad y autonomía del espacio expositivo, la galería, evidenciando cómo sus muros constituyen una de las fronteras simbólicas más efectivas de la cultura contemporánea.

El proyecto que usaba el espacio de la galería para investigar sobre la situación de los *homeless*, incluyó debates, memoria visual, entrevistas, asuntos sociales, mesas redondas, estimulando el desarrollo de movimientos que trabajaran en el mejoramiento de la calidad de vida de estas personas y, a su vez, la asesoría legal para defenderse de manera jurídica ante las autoridades.

Además, se proveyeron listas de albergues públicos y privados, puntos de comida gratuitos, información sobre asesoramiento, empleo y formación. Todas estas actividades ponían en cuestionamiento la manera de entender y asumir el arte. Estimulando a artistas, activistas y ciudadanos a reflexionar sobre su participación en un proyecto artístico de gran envergadura, que traía consigo un análisis complejo de los espacios de la identidad y la vida contemporánea.

### **Fuerzas transculturales y la reclamación de lo local**

Lo transcultural es entendido aquí como el conjunto de fenómenos que resultan cuando los grupos de individuos, que tienen culturas diferentes, toman contacto continuo de primera mano, con los consiguientes cambios en los patrones de la cultura original de uno de los grupos o de ambos.

El contacto cultural entre distintos grupos da lugar a la adopción de formas culturales que se hacen palpables en diferentes ámbitos de la sociedad. Actualmente, la situación sociopolítica mundial, la globalización, entre otros, son aspectos que conllevan de manera palpable los niveles de transculturación existentes.

El tema de la transculturalidad es un concepto que le interesa mucho a finales de los años ochenta, cuando regresó a Colombia después de vivir y estudiar en los Estados Unidos. Cristancho trata de indagar sobre la situación de lo transcultural desde la memoria en Colombia y Latinoamérica.

Hay un claro interés por buscar en su pasado e identidad étnica, que al ser investigados, trabajados, son conceptos que revelan cierto dolor y malestar según sus propias palabras. Estudió este tema

observando esta situación desde la representación del mestizaje a través del colectivo Bachue<sup>50</sup> en los años cincuenta, que era uno de los referentes históricos en Colombia, confrontándose así con una situación muy política, desde lo artístico.

Aunque la transculturación puede desarrollarse sin conflicto, lo habitual es que el proceso genere enfrentamientos, ya que la cultura receptora sufre la imposición de rasgos que, hasta entonces, le eran ajenos. Poco a poco, la transculturación comenzó a utilizarse para describir los cambios culturales que se producen con el paso del tiempo.

En este sentido, la transculturalidad no implica necesariamente un conflicto, sino que consiste en un fenómeno de enriquecimiento cultural. Sin embargo, en la realidad esto no sucede así, entendiendo que las interculturalidades que se realizan contemporáneamente en su gran mayoría no se dan por motivaciones altruistas, sino por necesidades que surgen de migraciones forzadas por la violencia, la falta de oportunidades, situaciones que obligan a migrar, asimilar, desarraigar y esto genera también unas estéticas determinadas.

Dentro de este mismo planteamiento, Cristancho realizó algunos proyectos comunes con el artista norteamericano Nathan Budoff en donde plantean revisar la situación Latinoamericana desde Estados Unidos, por Budoff, así como la situación estadounidense desde Latinoamérica, por Cristancho.

La idea consistió entonces en generar obras interrelacionadas que se exhibieron en la galería del Centro Colombo Americano de Medellín en 1999. Bajo el título: Péndulo Americano, dicho trabajo se materializó con imágenes de personas de Colombia y de Estados Unidos, y es un precedente formal y conceptual del proyecto posterior en Ciudad Kennedy.

**Percepción de la ciudad**

Hay que mencionar que, al inicio de los años noventa existía una gran motivación en Colombia con el concepto de lo urbano, que se planteaba en la academia, en ciertos órdenes políticos, y que estaba muy presente en las propuestas de gobierno de Antanas Mokus, ex rector de la Universidad Nacional de Colombia y por entonces Alcalde de la ciudad de Bogotá (1995-1998).



Fig. 185. Antanas Mockus.

50. El trabajo del colectivo Bachué esta explicado en el capítulo segundo de esta investigación.

Desde su gobierno se incita a reflexionar de manera diferente acerca de la convivencia ciudadana. Su política fue muy influyente en el país, puesto que existía un fervor intelectual por pensar la ciudad, así como unas formas mucho más humanas de apropiarse de ella, desde el análisis del individuo y su relación con la colectividad. Se opone al concepto de Institución, al entenderla como castradora de la personalidad. En una entrevista con la antropóloga y crítica de arte Natalia Gutiérrez, Cristancho menciona:

*El discurso de Antanas Mockus permeó todos los ámbitos con una actitud que invitaba a la percepción de la ciudad y muchos de nosotros desde las artes nos dimos cuenta de que había que acercarse a estudiar su dimensión simbólica, pensar lo que para los bogotanos – y para nosotros como artistas – significaba estar en esta ciudad. Esa actitud también fue un marco para mí, que me permitió entender también que esa visión de la ciudad anunciaba un cambio en las prácticas estéticas. Todo ese movimiento contribuyó a abrirme un espacio mental para percibir lo urbano como un ámbito donde podía localizar mis intereses y sacarlos de esa realidad un poco mitológica que yo había creado desde el 92 en pintura. Lo urbano me situaba aquí y ahora, y eso sí cambió la perspectiva de mi trabajo.<sup>51</sup>*

Desde muchas áreas del conocimiento, el tema de lo urbano como elemento trasgresor estuvo presente. De todos los frentes había una mirada, como el proyecto Arte para Bogotá, de Gustavo Zalamea, una exposición en la que participaron muchos artistas que trabajaban en la ciudad de Bogotá en el año 1994. Desde las humanidades, la mirada la pusieron Jairo Montoya y Jaime Xibille, profesores de la Universidad Nacional y demás intelectuales que interactuaban sobre el tema urbano en coloquios, bares y universidades, con pares de primer orden como Pere Salabert, Néstor García Canclini, Dario Fo o Lipovestky entre muchos otros.<sup>52</sup>

En este momento, ya era un hecho la dislocación entre arte objetual urbano, asociado a la escultura tradicional modernista en el espacio público; por ejemplo, la de los escultores Edgar Negret o Fernando Botero y las otras maneras de entender el espacio urbano y la intervención artística sobre

51. GUTIÉRREZ, Natalia. *Ciudad Espejo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009. Pág. 188.

52. Con esto quiero mencionar que las preocupaciones o intereses por lo urbano eran pensadas a nivel global y que para un país como Colombia que en esta época estaba en una guerra sin cuartel contra la mafias del narcotráfico y las beligerancias guerrilleras, es decir cerrada para los intereses internacionales por el temor que propiciaba el país a nivel de seguridad, evidenciar que desde las humanidades se codeaban en Colombia con los intelectuales más contemporáneos pese a las circunstancias políticas y de violencia a la cual asistía el país.



esta en Colombia. También es de recalcar, la influencia que tuvo la IV Bienal de Medellín de 1981 y el coloquio de arte no objetual y de arte urbano para los artistas colombianos y latinoamericanos.<sup>53</sup>

Es a partir de las experiencias antes mencionadas, a la par con los conceptos de transculturalidad, arte comprometido, eje geopolítico norte-sur, que motivan el interés por generar un proyecto colectivo de creación que involucrara los intereses mencionados. La localidad urbana del Barrio Kennedy en la ciudad de Bogotá, un lugar connotado históricamente por su origen, por las grandes migraciones del campo a la ciudad, por las circunstancias que las llevaron allí, los motivos políticos internacionales que se involucraron en su origen, son los argumentos que motivan a profundizar e indagar en esa realidad.

¿Cómo involucrar el problema de la identidad irresoluble y traumática que presiente en Colombia? ¿Situarse en el aquí y el ahora?. Estas circunstancias lo ubican necesariamente en una situación política. Sobre todo en países como Colombia con necesidades de definición de principios, de pertenencia a una época, a un contexto y de referirse al sentido de una realidad propia.

Este cumulo de antecedentes prácticos, teóricos y sociales, permitieron al director emprender la indagación en el barrio Ciudad Kennedy con su equipo de trabajo, siendo este un trabajo difícil en un comienzo como él mismo lo expresa: «Desde luego que sabes, cual es el barrio Kennedy en Bogotá, pero realmente yo no tenía ni idea, tú sabes como de segregados vivimos en la opacidad y no conocemos los barrios»;<sup>54</sup> «la realidad siempre nos confunde: cuál realidad, ¿en el texto? La realidad, en realidad es brutal. No entendí nada en un comienzo.»<sup>55</sup>

Desde estos interrogantes se realizan aproximaciones a diferentes sectores sociales, organizaciones barriales, entidades administrativas, a la parroquia del barrio, con el fin de consultar archivos donde se encuentran un sinnúmero de personas bautizadas con el nombre de John o Jackeline, por ejemplo.

Pero es a partir del encuentro con el encargado del Consejo de Cultura de la localidad, cuando el antropólogo Mario Vallejo, conocedor en profundidad de la localidad, los conduce por algunos lugares importantes y los pone en contacto directo con los vecinos fundadores, ancianos que hacen parte de la identidad particular del barrio, personas que tuvieron la experiencia del proyecto habitacional en sus orígenes, así como en contacto con los representantes del gobierno colombiano y con Kennedy.

53. La relevancia de esta exhibición está desarrollada ampliamente en el capítulo segundo.  
54. Entrevista personal con Raúl Cristancho en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá donde es profesor. Febrero de 2014.  
55. GUTIÉRREZ. Op. cit. Pág. 118.

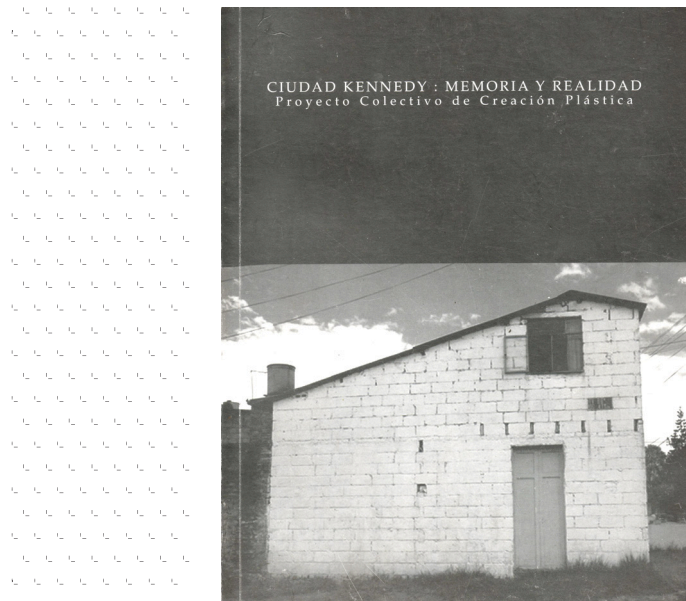


Fig. 186. Catalogo del proyecto Ciudad Kennedy Memoria y realidad.

Ubicados en el sector de La Macarena, zona fundacional, fueron los protagonistas junto con sus vecinos, sus casas y sus calles. Ellos se encargan de narrar la historia de construcción y los complejos orígenes en los que se vieron envueltos. El soporte estratégico radicó en moverse desde una mitología existencialista hacia un mito fundacional contemporáneo real, mediado por la historia reciente de sesenta años.

## El proyecto

Ciudad Kennedy Memoria y Realidad, surge por la mediación de los conceptos antes mencionados y la necesidad de situar esos conceptos en un proyecto de creación plástica colectiva en un espacio determinado. La situación genealógica de la localidad urbana del barrio Kennedy permite una investigación con posibilidades inéditas de estudio desde las artes visuales.

Se acota de esta manera, debido a la extensión y complejidad de una localidad como esa, a la imposibilidad de abarcar los múltiples aspectos sociales de la populosa comunidad, centrándose en el proyecto de vivienda que de una manera fundacional, marca genealógicamente a toda una comunidad, que viene marcada por componentes políticos de una época, así como el contexto local y global específicos.

Para Cristancho el sentido de lo real surge aquí «como el resultado de la interacción de fuerzas tales como el momento histórico determinado, los intereses políticos e ideológicos, los aspectos sociales y humanos actuantes y el imaginario que surge de la interacción de dichas fuerzas»,<sup>56</sup> insertándose en los hechos sociales y políticos que fueron generados en una comunidad en un momento específico, por unas personas que, por una determinada situación social y política, construyeron sus propias casas.

Crea una memoria donde el mito, la realidad y el anhelo de una vida mejor, se amalgaman en un sentido de pertenencia a una comunidad. Por tanto el arte surge aquí como un dispositivo que indaga, archiva, señala, ubica, permitiendo, desde dicha articulación, mediar sobre el uso colectivo e individual de la memoria; un hecho que permite la exploración de miles de realidades en las cuales viven los ciudadanos de una gran urbe.

56. CRISTANCHO, Raúl. "Ciudad Kennedy Memoria y realidad. Proyecto colectivo de creación Plástica". En: *Arte y Localidad. Modelos para desarmar. Cátedra Manuel Ancizar, II-2006*. ZALAMEA, Gustavo (comp.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes., 2006. Pág. 83.

La aproximación al contexto de una manera «altruista» es difícil y compleja, pues presenta múltiples dificultades, tanto para los miembros del colectivo como para su director, que no tenían mucha experiencia en trabajos comunitarios. Salir del estudio, de la manera tradicional de construir objetos artísticos y estéticos, los enfrentaba a una situación que obligaba a una adaptación y un cambio de actitud en su manera de trabajo.

Demandando obligatoriamente un interés por extender su experiencia hacia las condiciones designadas por un contexto, el reto condicionaba su propia reflexión, maneras y formas de elaborar propuestas estéticas. Hay que aclarar que, el trabajo artístico de Cristancho y de la mayoría de los componentes del colectivo se ha enfocado principalmente en la pintura o la fotografía; adicionalmente, que la dimensión de un proyecto colectivo y contextual no se genera de la misma forma como cuando se decide crear un cuadro o un trabajo de una manera convencional.

Lo que surge aquí es que el interés por el nombre como mito fundacional de un sujeto y de un barrio, que fue, entre otras, la motivación de este trabajo, surge el problema de lo identitario y cómo abordarlo. Pero una cosa es la teoría y otra el trabajo de campo y cómo se aplica en cada proyecto.

Para realizar estrategias que permitan un intercambio desde lo artístico con contextos determinados para, desde allí, generar propuestas, es necesaria la utilización de otras áreas del conocimiento y otros mecanismos disciplinares, siendo indispensable la metodología del trabajo de campo.

Hal Foster en el libro *El retorno de lo real*,<sup>57</sup> ubica la praxis de campo y la praxis comunitaria desde una gestión multifacética/multidisciplinar, donde se involucraban muchos roles desde muchos frentes. De ahí que un arquitecto, un sociólogo, un antropólogo y los artistas, primando una relación con la comunidad de interlocución, traten de ubicar dónde están los vestigios de memoria.

Para ello, es prioritario ubicar a las personas vivas que presenciaron este acontecimiento a través de los primeros fundadores del barrio. Por otro lado, también trabajan a través de los estudios de arquitectura, que brindan la posibilidad de documentar y registrar procesos, para ir penetrando en ese lugar más nuclear que todavía existe, a partir sobre todo del diálogo e interacción permanente con los vecinos y habitantes del lugar.

57. FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.



Fig. 187. Argelín Plazas. Vecino fundador.

Con la atención centrada en los vecinos y su entorno, indagan en el álbum familiar, en sus memorias, en sus fotografías. Por ejemplo, ubican a la familia Plazas, que fue usada como ejemplo de la ayuda y el proyecto de ciudad Techo en el protocolo del primer ladrillo con los Kennedy y toda la parafernalia oficial: «Este señor fue el personaje que usaron como comodín, el padre de familia ideal para montar todo el discurso de publicidad, este es él con su familia y lo utilizan, ese es el mito fundacional.»<sup>58</sup>

Don Argelín Plazas, en su entrevista con el colectivo de artistas, narra cómo conserva toda una serie de fotografías de cuando lo invitaron a los Estados Unidos y allí le ofrecieron una cierta atención. Todo como parte de la propaganda de la que hace parte la Alianza para el Progreso con los gestores de cada país; y él documenta todo eso con textos, fotos y cartas que tenía en el salón de su casa, exhibidas como en un museo.

Además de muchos personajes que vivieron esa época, surgían poco a poco en este trabajo de documentación visual las fotografías de los Kennedy exhibidas en varios salones en medio del álbum familiar, o la historia de su vecino ya muerto y su viuda con la memoria visual de su esposo que fue a la guerra de Corea, que fue a luchar por una causa exógena.

Datos interesantes que iban surgiendo, toda una serie de conexiones políticas y culturales con Estados Unidos, así como la reapropiación que cada uno de los actores hizo de estos acontecimientos la idiosincrasia cultural de Estados Unidos-Kennedy, reinterpretada por las gentes de ese barrio y, por lo tanto, la resignifican. Los Kennedy y todo lo asociado a ellos como símbolo de progreso o de prestigio. Resignificar la figura del lejano «capitalismo».

## Los proyectos

El proyecto se conforma a partir de diferentes obras colaborativas, pero con una firma preponderante de autor. Las dinámicas de trabajo común, generaron las obras que formaron parte del resultado de la investigación del proyecto, a partir del trabajo de iniciativas individuales que se adaptaban y dialogaban dentro de un proceso colectivo. El proyecto que empezó como investigación en el año 2001, se materializó formalmente en fotografías, videos documentales, pintura, instalaciones en algunas casas del vecindario e intervenciones en el espacio público.

58. Entrevista personal con Raúl Crisnacho en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Febrero de 2014.



Una de las preguntas que rondó el proyecto fue ¿a quién se le habla y desde dónde? Camilo Martínez, miembro del colectivo, describe que, para él, «el proyecto intentaba hablarle al mundo del arte a través del lenguaje del arte contemporáneo, y al mismo tiempo hablarle a la comunidad a través de las historias recuperadas, al fin y al cabo, estas historias pertenecen a esta comunidad específica.»<sup>59</sup> Se percibe que el proyecto busca hacer una investigación social desde la sensibilidad estética, más que buscar el reconocimiento de los resultados como obras de arte.

Metodología

El colectivo de artistas diseña una metodología para acercarse a los habitantes. Las redes, generadas previamente con algunos entes sociales y vecinales, permitían en algunos casos establecer relaciones directas con los vecinos; en otros casos el «puerta a puerta» y la difusión directa del proyecto fueron los mecanismos de acercamiento.

El desarrollo de los proyectos se hizo de manera conjunta: los apuntes, reflexiones e investigaciones que cada componente del grupo expresaba, eran puestos en común y debatidos de manera que propiciara la reflexión mutua; pero era el director quien decidía quien o quienes debían profundizar en uno u otro proyecto, dado que trazaba las directrices y coordinaba cada una de las investigaciones.

El proyecto de investigación implicó un trabajo de campo de un año. Para entender el mundo simbólico de esta comunidad, se trabajó en estrecha relación con los habitantes involucrados, indagando en la memoria colectiva, escuchando historias, recogiendo relatos, testimonios y recopilando material documental (visual y textual).

El colectivo estudió las fotografías del Archivo Distrital, visitó a las juntas de vecinos (acción comunal), a los primeros fundadores del barrio que aún vivían allí, revisó el álbum familiar de algunas familias, realizó apuntes con visitas a notarías y a la parroquia del barrio. Todo lo que la comunidad aportó a esta experiencia plástica apuntó a reconstruir y reformular en términos visuales la pertenencia o el desarraigo propios de la vida suburbana contemporánea. Por eso, las obras no tienen un formato predeterminado.

59. Conversación con Camilo Martínez en: BERNAL, María Clara; PINNI, Ivonne. *Traducir la imagen. El arte colombiano en la esfera transcultural*. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Artes y Humanidades, Dpto. de Arte, 2012. Pág. 138.

Los artistas concentraron su atención y sus intervenciones en las casas de la primera etapa del barrio. Hubo mucho trabajo de campo y un registro fotográfico casi documental sobre los edificios y sus habitantes de una manera técnica, no muy profesional, pues irrumpir en el salón de la casa de los vecinos de una infraestructura muy humilde con cámaras y luces e invadirla no iba con el interés del colectivo.

Es el caso de la videoinstalación de Cristancho y Beltrán que describiremos más adelante. Esta se tradujo en un déficit técnico pero en un aporte de confianza y diálogo. Fue todo un reto para los artistas el salir del taller y conectarse con la gente, hacer preguntas, aproximaciones subjetivas, mecanismos de diálogo y aproximación. Búsquedas temáticas o de circunstancias que permitieran elaboraciones simbólicas.

En esta acción de búsqueda y encuentro, por ejemplo, se comparte con señoras de avanzada edad que pertenecen a un club de tejido, y de los artistas del grupo; en estas interrelaciones, surgen ideas y encuentros con sus memorias, pues Ellas eran niñas cuando tuvo lugar la visita de la pareja Kennedy y de todo el gobierno colombiano, guardando una estrecha relación con esos acontecimientos, con la fundación del barrio y sus vidas. Se planeó entonces un proyecto de tejidos con el grupo de costura.

Jaime Barragán investigó mucho acerca de las políticas del distrito y sus políticas culturales y trabajó estrechamente desde este aspecto. Propuso muchas ideas sobre el barrio para ser materializadas en acciones como, por ejemplo, proyecciones sobre las fachadas de las casas del barrio que aún mantienen el aspecto de la época de su construcción, lo cual hace parte de un proyecto de las casas como memoria urbana.

Se hicieron también muchos retratos de los protagonistas y personas del barrio que tuvieron que ver con la investigación del colectivo. Desde la profesora del colegio, el director de teatro, los miembros de la familia de los primeros adjudicatarios, el director del Consejo de Cultura de la localidad, a los ancianos, los jóvenes y también a las dependientas de locales comerciales.

Podríamos decir que esta política intervencionista para América Latina se mantuvo contenida entre los cajones, los pasillos de las casas, las esquinas de las calles y la memoria de sus primeros habitantes; y fue expuesta a la luz en un trabajo de arqueología estética, buscando huellas o residuos de ese mito fundacional para constatar su vigencia, ya fuera desde su sentido de pertenencia o de desarraigo.

Al preguntarle a Cristancho cómo consideraba el proyecto desde una perspectiva política, este responde que sí existe un componente político en toda la investigación, porque cada acción de construcción

de su casa estaba inmersa en una gran disputa geopolítica a nivel global, que era la contención al comunismo. Cristancho analiza:

*Cuando el comité que conformaba la Alianza para el Progreso llega a Colombia desde Caracas, allá no tuvo ningún impacto, la fuerza como mito la tuvo aquí, ¿por qué? Porque Kennedy era también católico, era el primer presidente católico y esta comunidad era católica. Entonces había una mezcla entre religión, política, anticomunismo y fervor pro norteamericano.<sup>60</sup>*

Quedaron muchos proyectos inconclusos, como, por ejemplo, el trabajo con los jóvenes que se identificaban con la cultura del Hip Hop. El proyecto debía tener un final, ante todo por el manejo del presupuesto, ya que existían muchas historias, hechos o circunstancias que permitirían seguir trabajando y desarrollando ideas. Sin embargo, con la información y los proyectos resultantes hasta ese momento, el ciclo debía concluir.

Exponemos a continuación los principales proyectos desarrollados por Cristancho y su equipo en Ciudad Kennedy. Este pretendió crear lugares de encuentro entre los artistas y una comunidad específica desde los cuales fuera posible construir y redefinir sentidos a través de la experiencia estética.

La investigación creativa y la relación establecida con los habitantes del barrio, se convierten en la misma obra de arte, junto con sus objetos, sus fotografías, sus memorias y lo que estas guardan, la conciliación o ruptura del pasado y el presente, lo trascendental, lo episódico, lo trivial y lo político, lo propio y lo ajeno. Acciones que señalaron aspectos de la identidad y de la autoconciencia.

## La Visita - Dummies

Coordinación, Miller Lagos

A partir de entrevistas, registros fotográficos e imágenes de archivo del barrio, surgieron propuestas artísticas que lograron hacer visibles los mitos construidos con relación a la visita presidencial y su ambigua influencia en el posterior desarrollo del sector. Entre las obras resultantes destaca La Visita, acción plástica que consistió en el recorrido de dos figuras con imágenes fotográficas que conservaban



Fig. 188. **La visita.** Coordinado: Miler Lagos. 2002.

60. Entrevista con Raúl Cristancho en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá Febrero de 2014.



la escala natural del presidente y su esposa, a partir de registros de la pareja Kennedy, conservados por un vecino de Ciudad Kennedy desde 1962.

El sorpresivo encuentro dejó al descubierto la cercanía de los residentes de aquel entonces con la historia de la icónica pareja y el efecto que, en opinión de los ocupantes más jóvenes, aún puede identificarse en el lugar. Haciendo de la pareja presidencial figuras transitorias que discurrían por los distintos lugares del barrio, en una calle en obras, en un puente peatonal, en un salón de belleza, en una carnicería, para cada motivación fue una respuesta diferente.

Las figuras en cartón generan tensión, contrastando entre la suntuosa pareja impecable, sonriente y salvadora, frente a los espacios urbanos del barrio popular y su agitada vida cotidiana; ideal y realidad, pasado y presente, constituyen un reflejo revelador de los antagonismos, sincretismos y la construcción de realidades.

### Las Jackelines

Coordinación, Catalina Rincón

Es un trabajo de colaboración con algunas mujeres del barrio. Rincón recupera los relatos de las mujeres que estuvieron presentes en la presentación oficial de la primera piedra en la visita presidencial de los Kennedy en 1961. A partir de las fotografías oficiales de aquel día, confecciona un atuendo igual al que llevaba Jacky en esa ocasión. Les pide a las mujeres del barrio que modelen, frente a la cámara, en sus hogares y espacios privados, y el resultado es una serie de retratos reafirmados por ese recuerdo que pertenece a estas mujeres.

Viendo las fotografías de archivo rescatadas por el proyecto, Jackeline en su visita vestía un abrigo cruzado blanco de mangas tres cuartos y un sombrero de aquella época de manera sutil, guantes y bolso corto de piel, detalles del mundo de la moda y el glamour de aquella época que, por su condición, influía y marcaba tendencia. Es significativo que Rincón reuniera a algunas mujeres para volver a hacer el abrigo mítico y establecer relaciones con la creación de modelos a través de la imagen.

### Esta es su casa

Coordinación, Catalina Rincón

Este es el otro proyecto que Rincón realiza también con las mujeres. Esta otra interacción se materializó en forma de tapiz colectivo a partir de la conformación de un grupo de costura, siendo el tapiz el

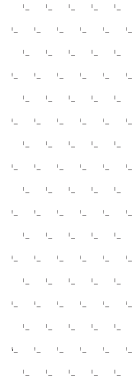


Fig. 189. *Las Jackelines*. Coordinado: Catalina Rincón. 2002.



resultado de una comunión del tejer o bordar en grupo. Son realizados habitualmente por las señoras en su casa, o en asociación, para embellecer sus hogares y, en este trabajo, se retoma desde un punto de vista de construcción colectiva, generada a partir de la imagen de una mano que lleva una casa, imagen simbólica que fue usada a nivel institucional en la propaganda de los tiempos de construcción del barrio.

Cada señora bordó su propio tapiz, y éstos, a su vez, se unieron con el resto de tapices realizados por todo el taller de costura, conformando un conjunto de todos los bordados, generando una gran colcha de retazos. Lo comunal y la base de la construcción del barrio se hacen presentes de nuevo en la interacción, de nuevo, simbólica.

Es curioso percibir que el cartel original exhibe una casa de tipo norteamericano, nada que ver con las construcciones colombianas y menos del estilo del barrio Kennedy; se aprecia que, aunque la mano se mantiene similar en cada uno de los tapices, es la casa y su fachada la que representa a cada una de las casas que conforman el barrio y sus costureras.

## Videoinstalación

Raúl Cristancho y Luis Carlos Beltrán

Edición del vídeo: Camilo Martínez y Ricardo León

Esta videoinstalación se generó a partir del análisis llevado a cabo por los integrantes del colectivo, que se coló en el espacio íntimo de muchas viviendas. Se percibió aquí como el mito fundacional continuaba estando presente en la memoria de muchos de sus moradores. Los salones integraban la memoria personal de cada familia con los atuendos propios que los constituyen: fotografías familiares, porcelanas, imágenes religiosas y la organización propia que a su vez permitía entender la cosmología social de una familia colombiana.

Sin embargo, también estaban relacionadas con otros objetos e imágenes que hacían alusión a fotografías de Kennedy, la bandera de Estados Unidos con la de Colombia, recuerdos de los orígenes del barrio y la visita de la famosa pareja. En este sentido se encuentran muchos registros fotográficos realizados por Fernando Cruz de un modo documental, retratando la idiosincrasia de los habitantes, permitiendo captar su cotidianidad, en forma de modestas habitaciones llenas de recuerdos personales e imágenes religiosas.

Todo este trabajo visual y de análisis sirvió para la realización de esta videoinstalación que integró, a manera de cosmología, un espacio que aludió a los salones de los habitantes visitados con objetos

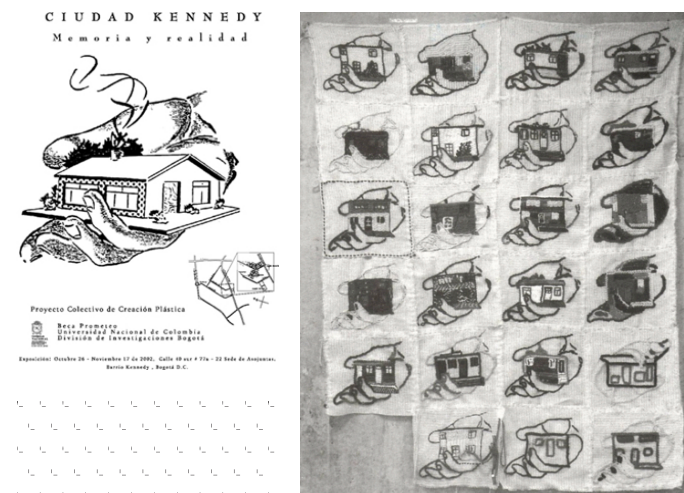


Fig. 190. *Esta es su casa*. Tapiz comunitario. Coordinación: Catalina Rincón.



Fig. 191. Videoinstalación.





Fig. 192. Instalación interactiva.

pertenecientes a dichos espacios y que tuvieron relación con los sincretismos políticos y sociales sugeridos en la investigación.

El espacio contenía además dos televisores que pronunciaban dos discursos distintos. Un monitor emitía los discursos oficiales que sobre la fundación del barrio se realizaron, rescatados del patrimonio fílmico del Departamento de Estado y, en el otro, las entrevistas realizadas a los vecinos sobre el proyecto de vivienda social del barrio y sus propias reflexiones.

La oposición de los dos discursos favorecía el análisis de dos disertaciones diferentes: los orígenes de un proyecto urbano enmarcado en un contexto político específico, con unos intereses propios de la alianza entre dos países con un claro contenido político y la representación que de esto hacen los habitantes con un sentido totalmente diferente y alejado del discurso oficialista. Se favorecía así la confrontación entre dos posiciones en un mismo espacio común.

El salón de la casa de Don Argelín Plaza es muy significativo. El fue uno de los fundadores y la persona invitada por el presidente Kennedy para visitar oficialmente algunas ciudades de Estados Unidos. Don Argelín tenía dispuesto en su salón hileras de recuerdos de viaje, fotografías, documentos, discursos, toda una exhibición museística de los acontecimientos que marcaron su vida y la de muchos habitantes, ciudadanos e imaginarios colectivos.

### Instalación interactiva

Miler Lagos, Luis Carlos Beltrán, Camilo Martínez, Ricardo León, Máximo Flórez.

Este es otro proyecto de instalación espacial, presentado en la Sede de la Acción Comunal del barrio, en el cual se integraron distintos elementos que aludían a la genealogía y construcción del mismo: ladrillos, fotografías, dibujos, maquetas de las casas originales y audio con fragmentos editados del discurso pronunciado por J.F. Kennedy el día de su visita a Colombia.

Se introduce al espectador en un cierto ambiente museográfico que refería a los procesos de constitución del barrio y los elementos icónicos relevantes de esa genealogía particular, dando cuenta de la relación entre lo documental y lo ficticio. Al usar estos elementos en su conjunto, se presiente que la estrategia de la Alianza para el Progreso era directa y representaba la idea colonialista de progreso y su función política como mensaje, generar el rechazo del comunismo.

El sonido era un fragmento editado del discurso pronunciado por J. F. Kennedy en la inauguración del barrio y que se activaba cuando el espectador se acercaba al micrófono: «La Alianza para el Progreso pide un vasto e inmediato esfuerzo de parte de los obreros, los campesinos en las granjas, las mujeres que se afanan diariamente por dar de comer, por un techo decente sobre sus cabezas y por transformar la esperanza en realidad, a todos ellos les traemos las promesas de los Estados Unidos de América a esa gran causa.»

## Jhones y Jackelines

Raúl Cristancho

En los primeros acercamientos al barrio, Cristancho visitó la parroquia para dialogar con el párroco y escudriñar en sus archivos, a sabiendas de que la figura eclesiástica tiene mucho poder, en el sentido en que, en una sociedad tan católica, ellos se convierten en el foco testimonial de muchas de las situaciones sociales de sus habitantes. Le resultó inquietante la cantidad de bautizos que con el nombre de John o Jacqueline se habían efectuado: este fenómeno de asumir esos nombres propios en muchos habitantes lo pudieron comprobar posteriormente en el trabajo de campo realizado con el colectivo.

El trabajo consistió en impresiones serigráficas de fotografías de retratos de todos los Jhones y Jackelines que el artista encontró en el barrio, en crónicas de prensa, de personas que este conocía y que le cedieron sus retratos para ser usadas en el proyecto, generando un lienzo de niños, adultos y demás habitantes que poseían estos nombres.

## Ventanas

Raúl Cristancho, Fernando Cruz

La intención de darle valor a la intimidad de los espacios privados, la prioridad que sus dueños conceden a los objetos y su disposición en el interior de sus casas, se constituyeron en elementos simbólicos dignos de ser observados y compartidos; este fue el objetivo que se buscó en este trabajo.

Las ventanas originales, que aún están presentes en muchas de las fachadas de las casas del barrio, fueron el soporte para esta intervención a partir de la selección de registros fotográficos de imágenes y objetos de esa intimidad de la casa de cada uno de sus propietarios.



Fig. 193. *Jhones y Jackelines.*



Fig. 194. *Ventanas.* Registro de intervención de hogares.



Fig. 195. Intervención.

Se compuso, a manera de mosaico, una selección que invitaba a interactuar con lo público y lo privado, con lo que está oculto y que, a partir de los objetos o imágenes, representa a una familia. Igualmente, el retrato familiar, la oración al Divino Niño, el objeto de porcelana, etc., constituyen los elementos visuales con los que cada familia se identifica y crea su propia identidad familiar. Se permite en su selección la visibilidad de realidades ocultas que los constituyen y definen.

### Intervención en el espacio público

Jaime Barragán

El trabajo de Barragán consiste en la proyección nocturna, sobre las fachadas de algunas viviendas, de la memoria visual y del archivo fotográfico de las familias que allí habitan. Todas ellas aluden a las historias privadas de cada familia específicamente.

Muchas de ellas también hacen referencia a la procedencia campesina de sus habitantes y su forzosa adaptación a la vida urbana, pero que aún en su especificidad constituyen, por su carácter genérico, los mismos elementos que las unen: los bautizos, las primeras comuniones, las bodas, el paso del tiempo donde las abuelas y los mayores se reconocen y son reconocidos por sus vecinos más jóvenes. La memoria y la pertenencia a un colectivo habitacional unido a su carácter íntimo muestran, en relación con los demás archivos y espectadores, la identidad que constituye a sus moradores, enfatizando en la visibilización del espacio íntimo.

### Proyecto de intervención en el espacio público

Miler Lagos, Luis Carlos Beltrán, Máximo Flórez

La dicotomía presencia-ausencia hace parte en este trabajo de intervención en el espacio público. En la plaza La Macarena, donde se construyó la primera etapa del barrio, existe un espacio determinado para la construcción de un monumento que nunca se realizó. El lugar de este monumento ausente y su entorno se proponen como espacio para realizar un monumento virtual.

Este consistió en señalar el espacio con una franja roja pintada directamente sobre el suelo, sugiriendo una alfombra que comunicaba con la base del monumento inconcluso, desprovisto de estatua alguna y sobre ella una fotografía de un busto de bronce de Kennedy instalada horizontalmente. Esta situación,



como menciona Lagos,<sup>61</sup> era propicia para acentuar la idea de ausencia, para lo cual se fijó la fotografía de un monumento a Kennedy que existe en otro lugar de la ciudad, negando la materialidad y la verticalidad usual de los monumentos.

La idea de señalar un camino de privilegio se convierte en un espacio de participación de la comunidad. La alfombra roja es un referente que denota exclusividad y al hallarse en un espacio público invita a los transeúntes a tomar el lugar del personaje ausente. A su vez, interroga sobre los silencios, el abandono, los hitos y sus magnificaciones.

## Familia real

Ricardo León

Se trata de un cuadro de Ricardo León que reproduce de manera fiel una fotografía, tomada de la revista Life, en la que aparece el clan de los Kennedy al completo. Rodeando el cuadro, entre el cristal y el marco, dispuso de manera informal distintas fotografías de la familia de Don Argelín Plaza y de otras del barrio, a manera de relación entre familias, idearios y situaciones, evidenciando la tensión entre los deseos y el origen. Se destaca asimismo el contraste entre lo «real» y lo «imaginario».

Resulta irónico como un clan o familia con idearios políticos concretos, inciden sobre otras culturas alejadas, de contextos sociales, políticos y culturales específicos; relato e imaginario de un barrio que lleva el nombre de su adalid, cuyos personajes tan opuestos confrontan en esta idea dos niveles de realidad y estatus.

## Fachadas

Fernando Cruz y Luis Carlos Beltrán

La secuencia de fotografías de los exteriores y fachadas de las casas es muy descriptiva. En ellas se puede apreciar el esfuerzo de la autoconstrucción. En el tipo de casas que, aún después de tantos años, mantienen su estructura original, se puede apreciar lo humilde y sencillo de estas construcciones y se revela por un instante lo que significó en su momento la posibilidad, para tantas familias que estaban huyendo de la violencia, de tener su hogar, pero donde nada fue regalado.



Fig. 196. Proyecto de intervención en la Plaza de la Macarena.



Fig. 197. *Familia real*.

61. Catálogo del proyecto: *Ciudad Kennedy. Memoria y realidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Premio Prometeo-División de Investigaciones, 2003.



Fig. 198. Fachadas.

El proceso de construcción, el terreno y los materiales, fueron pagados a bajos precios con los pocos recursos de estos primeros habitantes. La manera de autoconstrucción se realizaba siguiendo un orden comunal: todas las familias colaboraban en la construcción de la casa de unos y después continuaban con las casas de los demás hasta tenerlas terminadas, ya fuera pegando ladrillos, haciendo la comida o llevando agua. Toda la comunidad, de grandes a chicos, hombres y mujeres, participó.

Precisamente los estilos de autoconstrucción plasmados en sus nuevos hogares reproducen las formas de vida de sus regiones de origen. Así, se encuentran casas muy prósperas, aunque sin diseño interior, con tres plantas terminadas, mientras que hay otras que literalmente son una fachada y por dentro aún siguen sin terminar.

## La exhibición

Tras la realización de los trabajos surgen preguntas de carácter museográfico. ¿Para qué, para quién, y cómo era el proyecto? ¿Cómo involucrar a un público que no es usual en los eventos habituales del arte? Desde el inicio del proyecto ya se manifestaban estas inquietudes, pues permitieron aclarar que existía un interés premeditado por la aproximación al lugar de exhibición y su audiencia, teniendo la claridad de que el resultado de la investigación debía ser puesto en consideración dentro de la misma comunidad y, por tanto, conseguir un espacio adecuado sería primordial.

En ningún momento se pensó gestionar espacios institucionales o espacios de exhibiciones tradicionales para presentar los trabajos, pues que no obedecería a las dinámicas propuestas, que rompían todo el interés y objetivo de indagar sobre la memoria y el legado legendario presente en la construcción de la comunidad, y donde los espectadores, como ya hemos analizado, también hacían parte como sujetos representacionales, entendiendo un contexto y una audiencia popular.

El público fue primordialmente ellos mismos; si se exhibiera la investigación fuera del barrio, como después se hizo,<sup>62</sup> sería de otra manera diferente, y con otros intereses, más para contar lo sucedido

62. El proyecto Ciudad Kennedy Memoria y Realidad fue expuesto en la VIII Bienal de Arte de Bogotá, Galería Santa Fé, Bibliored y en el Centro Hispano Colombiano en Madrid.



que como objetivo primordial. Sin embargo, no por ser una práctica artística comunitaria y autónoma se prescindió de la ayuda institucional, sino que se asumieron algunos recursos que esta brindó.

Hay que aclarar que, aunque la propuesta se concibió para ser expuesta en el barrio, también tiene sentido el museo, así como las estrategias de los artistas para explorar el problema de la memoria es importante para todos los públicos y ámbitos. La Asociación de la Junta Vecinal,<sup>63</sup> una casa construida en la primera etapa del proyecto del barrio, sirvió como espacio de exhibición y lugar adecuado para garantizar el acceso al público de dicho barrio; se ubicó en un sitio estratégico, por su condición de asociación vecinal y comunitaria: era el lugar idóneo para la muestra e interrelación con y entre los vecinos.

La exposición fue exhibida en Noviembre y Diciembre de 2002 en el salón comunal<sup>64</sup> de la Asociación de Juntas Comunales, siendo el resultado de la investigación práctica comunitaria. Se invitó principalmente a los habitantes del barrio, centrando el interés en los jóvenes que no tenían el conocimiento del origen y las situaciones de conformación del barrio.

En la inauguración en la sede de la Junta de Acción Comunal, y posteriormente en la biblioteca pública El Tunal, se realizó un conversatorio donde los artistas reflexionaron sobre su proceso y las posibilidades del trabajo artístico y etnográfico en el cual habían trabajado.

También los habitantes problematizaron su condición de pertenecer a un barrio con el nombre de un presidente norteamericano, incluso algunos vecinos manifestaron el deseo de poner de nuevo el nombre original del barrio, Ciudad Techo, techo no por el techo de las casas, sino “Techotiva” como ya mencionamos, por el cacique indígena que gobernaba en la zona.

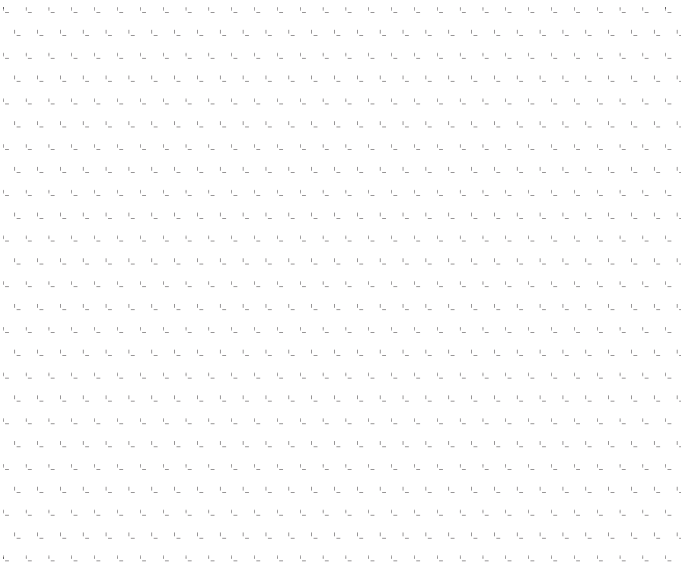
El proyecto, como hemos venido revisando, se planteó a partir de la visita del presidente norteamericano a Colombia. A partir de este hecho se diseña la investigación por el colectivo en el cual se plantea el acercamiento a la comunidad del barrio, se indaga los rastros de esta memoria histórica y cuál había sido el desarrollo de estos imaginarios generados, la inquietud por confrontar esa memoria y el mito de Kennedy con los vecinos de la localidad.

63. Para entender los que son las Juntas de Acción Comunal véase el apartado: *Espacio de exhibición*, en la descripción del proyecto Bienal de Venecia de Bogotá.

64. Es la edificación, construcción o inmueble destinado al servicio de la comunidad. En él se llevan a cabo actividades culturales, sociales, recreativas, de capacitación, información, formación y todas aquellas orientadas al beneficio de la ciudadanía.



Fig. 199. Asociación de Juntas de Acción Comunal del Barrio Ciudad Kennedy.



El mito condensa una serie de valores y conceptos que caracterizan la relación entre el centro y la periferia, el discurso del poder y del progreso. La investigación, como los resultados estéticos, se constituye como un fragmento de la experiencia de los primeros habitantes del barrio.

Allí se identificaron una serie de tensiones históricas, ideológicas, algunos elementos estéticos que podían representar y problematizar esa memoria específica y local, que a su vez, remitía a problemas más amplios y globales, ubicándolos en situaciones sociopolíticas y fenómenos culturales que se pueden encontrar en otras zonas del país.

La estrategia fundamental del proyecto estuvo en que todo el trabajo se fundamentó sobre una experiencia, esa es la diferencia. No se trató de sacar la inspiración de la nada, sino que cada trabajo fue determinado por una experiencia conformada a través del acercamiento a un territorio. Llegaron sin ideas preconcebidas y los prejuicios, por lo menos los que se tenían en un principio, la realidad los desvirtuó.

El barrio Kennedy, como todos los barrios populares del país, es una maravilla en su complejidad, pues los problemas del país están presentes en ellos. Lo más importante fue que la gente del barrio pudo reconstruir una historia, conversando sobre el mito fundacional de los Kennedy, que los viejos recordaban con nostalgia y los jóvenes no querían reconocer, pero que funciona todavía como registro colectivo; a partir de allí, aparecen personas de carne y hueso que comentan su vida, sus experiencias. Al respecto Cristancho menciona:

*Al terminar el proyecto creo que ellos nos hablaron de un país que en los años sesenta estaba en construcción, nos hablaron de un momento que el país intentaba cambiar o someterse a otras reglas de juego, cansados de la violencia, y hablaron de una ciudad que intentaba acomodar a todas esas personas que eran los primeros desplazados campesinos que venían del Tolima, de Boyacá, desplazados de la violencia y sin programas de vivienda. Me queda la idea de un barrio ligado a la experiencia humana, a pequeñas historias de personas anónimas, pero inscritas en un gran discurso ideológico global, enorme, de política internacional dominante, que decide la vida de seres de carne y hueso.<sup>65</sup>*

65. GUTIÉRREZ, Natalia. *Ciudad Espejo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009. Pág. 194.

Se procura esa conexión entre poéticas y memorias urbanas, con los estudios culturales que hablan de procesos complejos de transformación, de culturas y subculturas urbanas. Me refiero a los estudios culturales que enfrentan al artista con las realidades inmediatas y con su responsabilidad cultural y social.

En arte no se investiga de la misma manera que en otros campos. En arte hay muchos tipos de investigaciones, desde los formales o de la especificidad de los medios, investigaciones que todavía están vigentes, pero cuando se desbordan esos límites y aparece lo contextual, localizado más allá de los ámbitos normales, se desborda.

Por ejemplo en la ciudad, donde hay que buscar los datos en la vida y en la experiencia que soporten lo que se va a proponer. Y no solo datos a nivel estadístico, sino datos soportados por una aproximación al lugar y, de pronto, en toda esa información, hay un vestigio que conduce hacia lo visual o lo sensible; ese es el material con el cual trabajaron estos artistas. El artista no se detiene en los datos. Los datos sirven para orientar hacia lo sensible y su material está, generalmente, en los residuos de ese mundo de experiencia, en los residuos de memoria que pueden constituirse en una imagen, en unos hechos, manifestados en este caso en un proceso artístico.

Los trabajos de estos artistas son testimonios significativos de cómo sus estrategias hicieron evidente la incidencia en lo privado, en un sujeto y en una familia, de un suceso idealizado por la tradición y de los hechos históricos que, relegados al olvido o a la memoria de pequeños individuos, cobra de nuevo sentido para la comprensión de una comunidad más amplia, reiterada por medio de la investigación estética.



Fig. 200. *Interiores*. Fernando Cruz, Luis Carlos Beltrán.



Fig. 201. Barrio Moravia. Sector El Morro. Antes y después de la reubicación. Medellín.

## Ex-situ/In-situ Moravia. Prácticas artísticas en comunidad

La transformación urbana que ha experimentado la ciudad de Medellín<sup>66</sup> en los últimos años a nivel de inversión social por parte de la administración municipal, reflejada en políticas de obras públicas e infraestructuras, sobre todo a nivel educativo y cultural, es la manifestación acelerada de las acciones realizadas por esta para mitigar la histórica deuda social que mantiene frente a muchos de sus ciudadanos.

En este sentido y como ejemplo de ello, una de las demostraciones de mayor envergadura ha sido el Macroproyecto de Mejoramiento Integral, que incluyó el Plan Parcial para Moravia 2004-2011, el cual contempló la intervención integral del barrio y su área de influencia, intentando mejorar las condiciones de vida del sector, reubicando familias que habitaban en una zona específica, equipando el lugar con centros culturales, colegios, optimizando el espacio público para una mejor calidad de vida de los habitantes y, desde luego, el control por parte de la administración.

El Macroproyecto de Intervención contempló, dentro de la inversión y la mejora de las condiciones sociales del barrio, la adecuación del espacio urbano del lugar. Así, con el desmantelamiento de las viviendas que ocupaban el sector del Morro y la reubicación de esta población en otras zonas de la ciudad, se trataba de rehabilitar el lugar como parte del Plan de Reordenamiento Territorial del Centro de Medellín y su Eje Cultural.

Como mecanismo de negociación para lograr su salida se entregaron nuevas casas de interés social, viviendas usadas equivalentes al valor de sus antiguas casas, siendo estas las únicas opciones que la Alcaldía ofreció ante un inminente desalojo. Para esto se ampararon en la resolución N°31 del 28 de Junio de 2006 del Instituto Social de Vivienda y Habitat de Medellín (ISVIMED).

Se declaró la situación de calamidad pública, se reconoció la afectación en el Municipio de Medellín debido a que el subsuelo de un importante sector de Moravia, específicamente el Morro, es la suma

66. Medellín es la segunda ciudad más poblada del país, en los años ochenta ha sido el epicentro de cruentas luchas asociadas al narcotráfico, el paramilitarismo y el sicariato, a consecuencia de un largo proceso de descomposición social y corrupción estatal.



de basura acumulada desde hace cuarenta años, al haber sido el vertedero de basuras de la ciudad en los años setenta.

El barrio de Moravia está constituido en su mayoría por una población campesina desplazada, debido a los distintos fenómenos de violencia política que desde los años sesenta afectan a distintas zonas del país. En el barrio conviven personas reinsertadas,<sup>67</sup> madres solteras cabeza de familia, población afrodescendiente, indígenas, niños y jóvenes, entre otros. Es una población que en su mayoría se ha dedicado al reciclaje de materiales por su relación directa de ocupación del antiguo vertedero de basuras de la ciudad.

La agenda administrativa desde la Secretaría de Cultura de la Ciudad, también viene generando una amplia serie de políticas de mejoramiento de las posibilidades culturales de los habitantes de la población y, en el caso particular que nos atañe, sobre el barrio Moravia y su población más desfavorecida.

Se trabajó en la implementación de políticas pedagógicas que consolidaran la creación y acondicionamiento de espacios culturales y áreas recreativas inéditas en la historia del barrio, mediante el acompañamiento de políticas culturales, a fin de promover la participación y capacitación de sus habitantes.

En este mismo sentido, otro de los objetivos del proyecto consistió en generar, precisamente, un ambicioso proyecto cultural que permitiera el acompañamiento de la población residente; dicho acompañamiento permitiría que la población que fuese a ser realojada por las mejoras de inversión y mejoramiento del barrio, fuese reconocida mediante la acción participativa de la comunidad a través de expresiones culturales. El reto era generar un acercamiento entre la comunidad a través de la cultura y el arte.

En este proceso de inversión social por parte de la administración en la ciudad de Medellín y en esta zona específica, hacia el año 2008, se crea el Centro de Desarrollo Cultural del Barrio Moravia como espacio neutral que cohesionara todos los proyectos que, a nivel de cultura, se promoviesen en el sector y su área de influencia.



Fig. 202. El Morro.

67. Reinsertados es un término que se utiliza para definir cuando un grupo de personas ya sean guerrilleros o paramilitares deciden retornar a la vida civil (después de haber estado durante un tiempo al margen de ella) y deja de ejercer su actividad militar.

Este se crea con apoyo institucional e iniciativa comunitaria. Como premisa o filosofía de su actividad está el intercambio y el cruce de saberes entre comunidades y artistas en la construcción de espacios públicos de diálogo, visibilización y relacionamiento pedagógico, a fin de activar procesos creativos de manera conjunta con las comunidades existentes.

Se trata de un equipamiento cultural con aportes mixtos entre la Alcaldía de Medellín y la Caja de Compensación Familiar COMFENALCO<sup>68</sup> Antioquia, que desarrolla programas de formación artística, animación cultural y acompañamiento identitario para comunidades barriales de la zona nororiental de esta ciudad.

Desde Julio del mismo año, como encargo fundamental para el desarrollo de estas intenciones administrativas, con el propósito de acompañar a las comunidades involucradas desde un enfoque de reconstrucción del tejido social particular presente, se concreta un proyecto para un proceso de investigación y acción curatorial denominado Ex-situ/In-situ Moravia. Prácticas artísticas en comunidad, que sería coordinado por el recién nombrado director del Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, el artista e historiador Carlos Uribe,<sup>69</sup> en conjunto con el artista Fernando Escobar Neira,<sup>70</sup> y el reconocido gestor cultural Juan Alberto Gaviria.<sup>71</sup>

En sus objetivos básicos, se proponen aportar al desarrollo sociocultural de esta comunidad desde lo artístico, para la incidencia de la construcción colectiva de lo público, a partir del desarrollo de propuestas que implicarán procesos de refundación de la ciudad, la memoria histórica, el diálogo de saberes sociales, los imaginarios culturales, la creación de redes y el afianzamiento de las prácticas pedagógicas comunitarias.

---

68. Entidad privada sin ánimo de lucro de naturaleza solidaria creada para mejorar la calidad de vida de las familias de los trabajadores colombianos, mediante la gestión y entrega, en subsidios y servicios, que parte de los aportes de seguridad social que hacen los empleadores.

69. Historiador y reconocido artista visual. Ha compartido experiencias como gestor cultural, docente e investigador, así como curador en artes. Dentro de esta última actividad se destacan varias curadurías para los salones regionales y nacionales de artistas para el Ministerio de Cultura de Colombia (2005-2009). Fue director de Educación y Cultura del Museo de Antioquia (2005-2006), director artístico del Encuentro Internacional Medellín MDE07 (2007) y director del Museo Casa de la Memoria de Medellín (2013).

70. Artista, docente, curador y teórico del arte con experiencia en intervención en el espacio público y de las esferas experimentales de la evolución de las prácticas contemporáneas.

71. Director de la galería Paul Bardwel dependiente del Centro Colombo-Americano de Medellín.

Desde este reto de acción social, desde la práctica artística, convocaron a dieciocho artistas y colectivos de diversas ciudades de Colombia, Cartagena, Bucaramanga, Bogotá y tres de la ciudad de Medellín, para un total de veintiún proyectos, con la intención de propiciar dinámicas culturales a partir del desarrollo de propuestas artísticas de incidencia social con la comunidad del barrio Moravia.

La idea era entonces constituirse en punto de referencia sobre las prácticas culturales y políticas del desarrollo cultural, que se proyectaría en diferentes sectores del área metropolitana de Medellín. Estos deberían ejecutar sus propuestas en diversas fases entre los años 2008 y 2011.<sup>72</sup>

Por tanto, Ex-Situ/In-Situ Moravia. Prácticas artísticas en comunidad, hace parte del plan Institucional de la Alcaldía de Medellín denominado: Proyecto de Mejoramiento Integral de Moravia, coordinado desde el recién inaugurado Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, con la ayuda de COMFENALCO y el Centro Colombo Americano de Medellín.

## Barrio Moravia. Territorio de sobrevivencia

*Esto nos conduce a encontrar en las manos y en los rostros de estos hombres una praxis donde la imaginación y la capacidad constructiva desbordan nuestras rígidas y clásicas concepciones de los barrios y de las casas. La vida se arma con la imaginación individual o familiar y la hermosa exaltación y valoración de objetos que para otros son basura.*

Natalia Echeverri<sup>73</sup>

El barrio de Moravia es uno de los barrios más estigmatizados de la ciudad de Medellín, pero a su vez, más dinámicos, solidarios y resistentes, fruto quizá de las adversidades que han debido afrontar. Es un ejemplo claro del abandono por parte de la administración pública y el Estado sobre algunas comunidades, desde sus políticas de desarrollo, promoción social, cultural y económica.

72. Posteriormente, en el año 2012 se incluyeron otros dos proyectos de los procesos barriales, todos situados y constituidos desde lógicas locales, para desarrollar ideas y proyectos artísticos en esta comunidad.

73. ECHEVERRI, Natalia. *Expresiones estéticas del hábitat dentro de una comunidad barrial en transformación: La piel de El Morro*. Medellín: Escuela del Hábitat CEHAP, Universidad Nacional de Colombia, 2007. Pág. 19.

En estos barrios habita la memoria que identifica a miles de familias colombianas que han tenido que huir de sus hogares, del campo y de las pequeñas poblaciones de todo el territorio nacional, y que, por distintas razones (en su mayoría debido a la violencia) han terminado buscando la manera de encontrar su lugar en los barrios periféricos de las grandes ciudades y, en este caso concreto, en las barriadas de Moravia.

Si bien el Estado es el responsable directo de la situación de cientos de miles de sus habitantes, que sufren múltiples abandonos, también es cierto que, «estos barrios siguen siendo barrios residuales, no solo están constituidos a base de desechos, sino que siguen recibiendo toda la basura conceptual de la cultura occidental, y aunque sus gentes quisieran cuestionar o transformar tal realidad no pueden hacerlo porque siguen estando en desventaja.», según afirma la artista y docente Natalia Echeverri conocedora en profundidad del barrio.

Esta deficitaria situación pone en evidencia las estrategias utilizadas por el poder político, así como sus acciones de control espacial y social ejercido en algunos de sus territorios, que tienen que ver con el desacierto en las dinámicas de planeación urbana; finalmente, ilumina una reflexión más compleja sobre la delicada situación de orden público a la que está sometida la población campesina y urbana en Colombia desde hace muchas décadas.

### El barrio Moravia

El barrio Moravia está asociado económicamente, sobre todo, con las culturas del reciclaje, pero es también, para su desgracia, un escenario de las prácticas del narcotráfico en Medellín desde la década de los ochenta, lo que ha convertido a este barrio y las denominadas *comunas*<sup>74</sup> de la ciudad, en sinónimos de violencia urbana.

El sector de Moravia, ubicado en la ciudad de Medellín, fue durante muchos años un lugar marginado, con avanzadas problemáticas de salubridad, de convivencia social, de orden público, delincuencia y de privaciones en el campo de la educación infantil y juvenil. Según los diagnósticos socioculturales sobre Moravia que se tienen actualmente desde el Departamento Administrativo de Planeación de Medellín y que también se han realizado desde la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, en Moravia el espacio público es mínimo en comparación con otros sectores de la ciudad.

---

74. El término comuna es la manera en que la administración en la ciudad de Medellín se refiere a la organización de los barrios que conforman la ciudad y están enumerados.



Ello tiene influencia directa en el desmejoramiento de la calidad del hábitat, evidenciado en el hacinamiento en que se encuentran sus pobladores y las escasas posibilidades laborales, factor que desencadena constantes conflictos de convivencia entre los diferentes miembros de la comunidad.

Este diagnóstico, sumado a la ausencia de inversión social a la comunidad existente, el alto riesgo contaminante y no recuperable (producto de haber sido el antiguo depósito municipal de basuras), el desorden en la apropiación de predios, la conformación de su población por personas desplazadas a causa del conflicto armado en su mayoría, convierten este espacio urbano en un sobresaturado entorno carente de los recursos, pero abundante en miseria y exclusión.

El barrio Moravia, con escasos cuarenta años de urbanización no planificada, se encuentra localizado en la comuna nororiental de la ciudad de Medellín. Según la oficina de Planeación Municipal, habitan aproximadamente 48.000 habitantes, 3.500 de ellos en procesos de reasentamiento permanente.

Ello lo convierte en la barriada de mayor movilidad y densidad poblacional por área en el país y una de las más altas entre las ciudades Latinoamericanas. Está conformada por ocho sectores: Moravia, El bosque, Fidel Castro, Los Llanos, Milán, La Playa, La Montaña de Basura y El Oasis. Su proceso de desarrollo habitacional estuvo marcado por los siguientes cuatro eventos:

- La influencia del ferrocarril de Antioquia, la estación El Bosque con la subestación Moravia en el año 1963.
- La influencia del río Medellín y la actividad de reciclaje y extracción de arena fluvial como material de construcción.
- La creación de la Montaña de basura y el proceso de reciclaje y la recolección de alimento.
- La estratégica conexión con la Avenida 52, Calle Carabobo, como principal sistema vial de acceso al barrio desde el centro de la ciudad, avenida que ofrecía servicios y comercios.

A partir de la década de los sesenta, tanto por la dinámica de desarrollo industrial del país como (sobre todo, el de la ciudad de Medellín, con sus empresas textiles, a lo que debe añadirse el conflicto interno armado, sobre todo ensañado con el campo) se generó un proceso de expulsión de campesinos hacia las grandes capitales.

Estas grandes migraciones, que se fueron dando escalonadamente en los últimos cincuenta años, no contaron con una planeación estatal, sino que surgió espontáneamente y se extendió progresivamente



Fig. 203. Antiguo vertedero de basura. Década de los setenta.

arrinconando a los migrantes hacia las zonas periféricas sin ningún orden ni planeación, sin condiciones mínimas de salubridad, comunicación o educación para el asentamiento humano.

Este proceso de invasión marcó un hito fundacional en la historia de sus pobladores. Las fuertes luchas por la defensa de la vivienda fortalecieron la capacidad organizativa de la comunidad. Según cuentan los pobladores del barrio de Moravia, estos debían amanecer cuidando sus ranchos, tanto de la policía como de los nuevos pobladores que llegaban a invadir una porción de terreno, para así poder sobrevivir.

Hacia 1970, una antigua explotación de material de cantera se empezó a utilizar como vertedero de basuras y desechos sólidos de la ciudad de Medellín, conformando el basurero de Moravia, que para muchos de sus habitantes se convirtió en la única fuente de recursos, la manera de avituallamiento familiar a partir de los residuos alimenticios y de materiales que fueron arrojados allí, que permitieron la subsistencia, elaboración y construcción de sus ranchos.

Además de propiciar su mayor fuente de empleo y sobrevivencia, significó un gran arraigo por el territorio y una cultura asociada a la recuperación de materiales reciclables como fuente de ingresos para sus habitantes. Estas maneras organizativas en torno a la «basura», crearon, además de una estructura económica, una serie de relaciones de tipo cultural que los identificaba con su entorno, su vida, sus costumbres, sus expresiones.

A medida que la ciudad se transformaba, el asentamiento del barrio Moravia también crecía y con ello la «montaña de basura» que generó un problema de salud pública y de emergencia sanitaria en el año 1983. Medellín, para estas fechas, se había ampliado tanto que en lo que en su momento fue periferia, se había convertido en parte integral de la ciudad.

Con la emergencia sanitaria ocurrida en este sector, el Estado, representado por la alcaldía de Medellín, comenzó un proyecto llamado Plan de Rehabilitación, que consistía en tratar de resolver el problema social y urbanístico, que afectaba a más de 320 familias que habitaban allí y que obtenían su sustento habitual exclusivamente del reciclaje de basuras. De estos procesos de reubicación se generan dos barrios para realojar a estas familias: el Barrio Vallejuelos, creado por la inversión pública, y el Barrio Medellín Sin Tugurios, creado por el conocido narcotraficante Pablo Escobar.

El basurero funcionó hasta mediados de los años ochenta. En ese tiempo se generó una dinámica organizativa comunal que permitió la creación de comités cívicos, cooperativas, comités populares, corporaciones sociales, comités femeninos y brigadas de autodefensa; evidentemente todo esto de

forma autogestionada, sin vinculación alguna con el Estado, lo que conllevó la carencia de servicios básicos como la salud, la educación, los servicios públicos, etc.

Durante las décadas de los ochenta y noventa, el barrio se fue densificando hasta ocupar todo el espacio libre disponible con una notable deficiencia de sus servicios básicos, espacios públicos e inversión pública por parte de la administración. Para 1999 se formula un segundo proyecto urbanístico, el Plan de Ordenamiento Territorial de Medellín, que se plantea para el mejoramiento integral del barrio Moravia. Este incluye acciones en materia de seguridad social, paz, convivencia, mejoramiento, viabilidad, legalización de predios y viviendas.

Con este proyecto se pretende dar solución a la problemática social y urbanística del sector, fundamentalmente en el sector denominado El Morro, donde el poblamiento fue aún más descontrolado, que generó un espacio físico y urbano laberíntico, rudimentario y muy precario.

El origen ilegal de la mayoría de los asentamientos de Moravia, originado por las condiciones de pobreza en las que siempre se han encontrado sus moradores, la gran población desplazada por cuestiones políticas y la marginalidad de su habitar, produce un nuevo círculo de pobreza, en el cual se adquiere la siguiente secuencia:

*El aumento del precio del suelo urbanizable pone la tierra por fuera del alcance de los más pobres, por lo tanto, este territorio es invadido o subdividido ilegalmente. El carácter ilegal de los asentamientos excluye los sectores de todo tipo de inversión pública para su consolidación urbana generando: no empleo productivo, bajos ingresos, no acceso al mercado de la vivienda, emplazamiento ilegal, no inversión pública, no consolidación urbanística, no acceso a los servicios sociales, no empleo<sup>75</sup>*

## Fenómenos sociales

El desplazamiento de campesinos y minorías étnicas, el abandono de sus hogares originarios hacia las grandes urbes, produce un descentramiento de sus formas de vida, de sus maneras de habitar, de ver



Fig. 204. Ladera de El Morro y río Medellín. 2006.

75. "Estudio para la recuperación ambiental de la zona de Moravia en el municipio de Medellín, área metropolitana del Valle de Aburra". Medellín: Corantioquia. Integral S. A., 1999.

el mundo, de su cultura. Para entender las lógicas y dinámicas que han conducido al poblamiento de El Morro, es necesario tener en cuenta la diversidad de familias grupos y etnias que lo habitan.

Las contingencias políticas, económicas y territoriales que se han desplegado en el país, se erigen sobre las movilizaciones sociales y territoriales, descentramientos y desplazamientos hacia las grandes ciudades. La movilidad iniciada con el hecho de haber sido desplazados por la violencia en su mayoría, produce no sólo un nuevo modo de vivir sino también una nueva manera de pensar, con nuevos y difusos conjuntos de valores y creencias.

La violencia armada que vive el país es la condición que genera el desplazamiento. En la mayoría de los casos, esto implica dejar la tierra de origen y desterritorializarse para aparecer en la terminal de autobuses de cualquier ciudad, despojados tanto de todas sus pertenencias como de las redes y tejidos afectivos que en su momento los constituyeron como sujetos.

### Reubicación

En el mes de Diciembre del 2006 se dio inicio al proceso de adjudicación de los subsidios de vivienda destinados a las primeras ciento cincuenta familias del barrio, a cambio de los ranchos ubicados en El Morro, a partir de la implantación del Macro Proyecto de Mejoramiento Integral antes mencionado.

Las nuevas viviendas para canjear fueron apartamentos de un solo ambiente, con posibilidad de adecuación hasta de cuatro habitaciones, instalaciones de servicios básicos como acueducto, gas y energía eléctrica, zona de ropas, cocina y baño. La Huerta fue la primera urbanización diseñada en el formato de bloques de vivienda para interés social en el sector de Pajarito en Robledo (Comuna 7); se construyeron veinticuatro bloques de cinco pisos cada uno, distribuidos en dos apartamentos por nivel.

En el 2007 fueron notificadas setenta y dos familias que serían reasentadas en otro sector conocido como Ciudadela Nuevo Occidente, que comprendía varias urbanizaciones ubicadas en las inmediaciones del corregimiento de San Cristóbal parte baja (línea J del Metro Cable); las urbanizaciones se denominaron Las Flores, La Aurora, La Cascada y La Montaña, en una amplia zona que representaba el 45% del suelo dispuesto para la expansión urbanística de Medellín.

Dicho proceso de reubicación y reasentamiento, particularmente, ha generado todo tipo de tensiones sociales, así como la transformación del imaginario de vida de muchos de los habitantes del sector,



quienes han pasado en muy poco tiempo de habitar en viviendas espontáneas y predominantemente de configuración horizontal a convivir en bloques de apartamentos verticales.

Este cambio en su medio habitacional supuso un cambio mental y práctico, nuevos modos de vida, socialización y economías informales, perdiendo lazos de identidad y pertenencia con los vecinos originarios. Estos ciudadanos, muchos de ellos con variadas culturas de procedencia, conforman el crisol heterogéneo de las regiones de nuestro país que viven de nuevo en un emplazamiento urbano, concertado u obligado por las estrategias institucionales de la planificación urbana. Más que cerrar un ciclo, multiplica aleatoriamente las tramas del tejido social.

En la actualidad, la apropiación de los espacios privados y de las zonas comunes de esos nuevos asentamientos ha generado cambios comportamentales en el moravita reasentado, que se ve enfrentado a limitaciones de tipo espacial, social y económico. Esta transformación ha terminado por desdibujar la identidad de Moravia reconocida hasta hoy, abriendo así, una brecha entre las prácticas socio-económicas propuestas por la administración municipal y las prácticas solidarias que mantenían a Moravia constituida como una gran familia, a través de lazos vecinales y organizaciones comunitarias.

El resultado final podemos valorarlo como un proyecto fallido del alcalde de aquel momento, Sergio Fajardo,<sup>76</sup> sin demeritar por otro lado el impulso y la atención puesta por parte de este al problema de habitabilidad, educación, respeto y seguridad que no se conocía en anteriores administraciones en la ciudad de Medellín. Hay que reconocer que Fajardo fue el primero que pensó en Moravia para resarcir lo que históricamente no se había hecho con esa comunidad.

Los colaboradores de Fajardo habían sido estudiantes en la Universidad de Antioquia y todos habían realizado trabajo social en el barrio Moravia. En sus análisis, ahora como gobernantes, diagnosticaron que había que hacer un gran plan urbano integral de mejora, que se denominaría Macroproyecto de Intervención Integral de Moravia.

Fajardo al intentar darle solución al patio trasero de Medellín de la manera en que se planteó, se equivocó: los habitantes del barrio eran personas que tenían una economía del día a día, obtenían sus sustento cotidiano de los materiales que reciclaban y se distribuían cerca de allí, en la plaza de



Fig. 205. Edificios de reubicación.

76. Político, académico y matemático. Actualmente es el Gobernador de Antioquia por el Partido Verde. Se desempeñó como alcalde de Medellín durante el período 2004-2007. En 2009, *Medellín, la más educada*, fue su lema de gobierno, galardonado con el premio *City to City Barcelona FAD*, por la entidad española: Fomento de las Artes y del Diseño. Los principales enfoques de su gobierno han sido: *Cultura Ciudadana, Mejor educación y Espacio público un bien público*.

abastecimiento municipal La Minorista, con el dinero que conseguían compraban lo necesario para ese día para sus familias.

Con la extrapolación de sus habitantes de su lugar y espacio cotidiano, su reubicación en viviendas legalizadas alejadas de su espacio de influencia y comercialización, solucionó su problema de vivienda pero rompió sus dinámicas económicas, de sustento, rompiendo también con las dinámicas cotidianas de la población, su red de afectos y socialización: las escuelas, la iglesia, la red comunal y la salud; a lo que debe añadirse el coste de transporte y desplazamiento, que antes no necesitaban por su estratégica ubicación, encareciendo un aspecto básico de su cotidianidad.

Estas directrices hacen parte de dinámicas más amplias y globales de entender y administrar el espacio urbano; proyectos de urbanistas, arquitectos, planeadores urbanos, que en el intento de generar unos ordenamientos, cumplen con planteamientos alejados de la compleja realidad social y, como es el caso del barrio Moravia, una urbanización frenética, anárquica y de sobrevivencia. «Para desvirtuar su complejidad, ofrecen soluciones urbanísticas y estadísticas alejadas de las complejas realidades comunales y barriales por las cuales se han constituido muchos de los barrios en las ciudades de Colombia y del continente.»<sup>77</sup>

## El proyecto y su proceso creativo

El proceso de investigación con esta comunidad, las motivaciones institucionales, el reto de generar un proyecto cultural que promoviese la participación de la población con estas características, necesitaba de una propuesta estratégica que permitiera entablar otro tipo de diálogos desde el arte con lo comunitario.

Para alcanzar sus objetivos se establece una curaduría compartida y de «complicidad», como lo define su director Carlos Uribe. Complicidad entre curadores, artistas y vecinos del barrio, presentándose como un reto para afrontar el acercamiento trasformador del arte en un contexto social problemático, que promueve reconocer en el otro, en los vecinos, su dimensión estética para potenciar procesos de creación en conjunto.

---

77. Opiniones obtenidas en entrevista personal con Carlos Uribe en Medellín. Febrero de 2014.

Como antecedente de estos procesos artísticos, tenemos, en el año 1991, un cambio de estrategia curatorial en la ciudad de Medellín, a partir del trabajo generado por Juan Alberto Gaviria, que con su labor ha venido desarrollando dinámicas diferentes de trabajo artístico y curatorial.

Este por primera vez invitó a algunos artistas extranjeros de prestigio, principalmente de Estados Unidos, para sensibilizar sobre las prácticas descentradas del hacer objetual, desarrollar procesos de investigación contextual de corta duración, involucrando a artistas locales; un ejercicio que había sido poco explorado por los artistas en la ciudad y el país.

La estrategia impulsada por J. A. Gaviria se mantuvo constante y ya para el año 2000, obedeciendo a esta coherencia, se articulaba con el proyecto iberoamericano REDesearte Paz,<sup>78</sup> convocado por la entidad española Transit Project.<sup>79</sup> Se generó una entusiasta serie de colaboraciones entre artistas y comunidades barriales de la ciudad.

Los eventos fueron desde la organización de exposiciones de los proyectos, hasta la generación de rituales, fiestas y encuentros pedagógicos, involucrando a los diversos actores culturales, instituciones educativas, que conviven conjuntamente en propuestas de construcción colectiva sobre problemáticas urbanas concretas o de interés global.

Con el propósito de establecer conexión con los moravitas y sus experiencias vitales, vinculadas al proceso de reubicación, la convocatoria se preocupó por invitar a artistas con proyectos donde estuviesen involucrados terceros. Se buscó revisar el proceso «desde y con» las personas, sin imponer líneas de acción ni objetivos específicos, sino como una oportunidad justificada en el hecho de estar atendiendo las subvaloradas necesidades de expresión de la comunidad.

Se eligieron artistas cercanos a experiencias relacionales y de trabajo en comunidad, los cuales presentaron proyectos con base en la interacción entre habilidades propias y las dinámicas sociales

78. Desearte Paz es la apuesta social de la Galería Paul Bardwel, que promueve un modelo de desarrollo cultural comunitario a través de prácticas artístico-sociales, donde artistas internacionales, nacionales y locales, orientan procesos creativos en comunidad, que conllevan a los y las participantes de la experiencia a una reflexión de las realidades del entorno que atentan contra la calidad de vida o el libre y digno desarrollo individual y colectivo. El Programa está constituido por tres líneas de trabajo: laboratorios socio artísticos, arte e infancia y arte y escuela, interesándose en fomentar las formas de hacer y apoyar el arte contemporáneo, más allá de elaborar un análisis teórico y más cerca de la necesidad de involucrar el arte en el acontecer del mundo. Para ampliar, vid.: <http://www.colomboworld.com/index.php/cultural/galeria-de-arte/desearte-paz>

79. Entidad que promueve la cultura como un factor vital en la construcción y fortalecimiento de la comunidad y la identidad, para poner al alcance de todos los ciudadanos las prácticas, competencias y valores que conforman el capital cultural para enriquecerse colectivamente.

presentes: los proyectos presentados buscaron ahondar, consecuentemente, con las lógicas culturales de procedencia de los habitantes.

Con especial interés, los curadores seleccionaron proyectos enfocados en la identidad y la memoria, así como en la representación y transformación urbana, pretendiendo con ello construir sentidos a través de dichas estrategias pedagógicas, en el intercambio de saberes, la creación y afianzamiento de redes sociales en relación con lo público y el arte, entre otros.

El inicio del proyecto requirió de un tiempo para la recogida de datos de interés. Era necesario documentar convenientemente el lugar de actuación y las características de sus pobladores. Los artistas y colectivos realizaron el mapeo del territorio con ayuda de organizaciones vecinales, coordinadas previamente por el Centro Cultural.

El proceso consistió en ubicar las características del contexto, utilizar las lógicas institucionales tanto como las comunitarias, buscando el respeto de la dimensión estética de los habitantes para potenciarla con la misma fuerza que ellos hacen válidas, en su cotidianidad, sus dimensiones políticas y éticas. La idea era actuar bajo un enfoque de reconstrucción del tejido social-cultural presente en el territorio, consecuente con una acción de transformación social desde el arte que se deseaba promover.

El proyecto fue denominado: Ex-situ/In-situ Moravia. Prácticas artísticas en comunidad. El nombre *in situ* es una expresión latina que, en botánica y geología, hace referencia al estudio de especies dentro de su entorno natural, mientras que *ex situ* se refiere a aquellas que están extrapoladas a otro entorno diferente a su lugar de origen; dos situaciones que titulan el proyecto y que reflejan perfectamente la situación de los habitantes de Moravia. En algunos casos también se trabajó con los habitantes que estaban siendo llevados a otros lugares, reubicándolos hacia el occidente de la ciudad.

Con estos antecedentes y en ese contexto, Ex-situ/In-situ Moravia, se estructuró a partir de dos ejes discursivos:

- Los imaginarios existentes.
- Las acciones de intervención urbana.

Como propósito de investigación y acción curatorial, se propuso ahondar en la dicotomía entre progreso y desarrollo latente en las vidas de los involucrados. Estos eran los habitantes expropiados, *ex situ*, por el estatuto de planificación urbana; por otro lado, serán los mismos que permanecerán *in situ* hasta una nueva ordenanza del gobierno.



Asimismo, se intentaron cuestionar los modelos de desarrollo urbano aún imperantes en las ciudades del tercer mundo, incluidas las ciudades latinoamericanas, donde la visión progresista de la sociedad y sus gobernantes desplaza a las comunidades locales de sus lugares de arraigo para recobrar los espacios perdidos, homogeneizándolo todo, sin tener en cuenta lo previamente creado, situaciones estrechamente relacionadas con procesos de gentrificación.

De esta manera, desaparecen las arquitecturas, las dinámicas barriales, las organizaciones comunitarias, las redes de solidaridad espontánea, los lazos vecinales, la construcción cultural, los saberes, las estéticas de procedencia; en suma, las identidades y las memorias construidas. En estos procesos, la idea formal de la sociedad y de los modelos civilizatorios se imponen sobre la acción espontánea, cotidiana e informe de estas comunidades.

Estas identidades y memorias particulares se refundan permanentemente, son las que le dan sentido a los espacios que habitan, que constituyen su barrio, las zonas y los lugares de tránsito, despreciados por el estatuto planificador moderno<sup>80</sup>. La situación de esta realidad se agrava por el distanciamiento de los discursos institucionales y sus acciones de retroalimentación.

Es este un discurso que interrelaciona las lógicas y verdades de urbanistas, planificadores, sociólogos, antropólogos y trabajadores sociales, que no aceptan al «otro» en su organicidad, no posibilitan un diálogo real de saberes con los habitantes y usuarios de ciertos espacios de ciudad.

Desde esos otros espacios, silenciados e invisibilizados, líderes de organizaciones barriales y los delegados comunitarios, que a su vez desconocen las estrategias institucionales de control del espacio público, se muestran reticentes a la construcción concertada de salidas posibles, en las que se reconozcan y establezcan argumentos valorativos de cada visión y postura.<sup>81</sup>

El proyecto intentaba entonces articular estas situaciones, buscando los mecanismos para generar un debate constructivo desde las prácticas culturales a partir de la edificación de espacios públicos de diálogo, así como el encuentro entre los artistas y sus propuestas, con las comunidades vivas.

El habitual desacierto en las lógicas de crecimiento y planificación de las ciudades latinoamericanas obliga a indagar en el poder político, de control espacial y social que se han ejercido en sus territorios,

80. En: [www.exsituinsitumoravia.com](http://www.exsituinsitumoravia.com). (Consultado, 24-03-2013).

81. Catálogo: *Ex-situ/In-situ Moravia. Prácticas artísticas en comunidad*. Medellín: Municipio de Medellín, COMFENALCO, 2010. Pág. 4.

para dar cuenta de lo urbano, de lo público, de las relaciones de poder que representan y de la pertinencia de los canales abiertos para la participación ciudadana.

Las prácticas artísticas en comunidad se ubican en el centro del conflicto descrito, se insinúan como el puente relacional de comunicación que sin prescindir de lecturas críticas sobre la realidad conectan a las comunidades entre sí con sus entornos para generar procesos de reconstrucción del tejido social.

El proyecto se complementó con las reflexiones y el acercamiento estético de la investigación realizada por Natalia Echeverri entre 1999 y 2005. Ella fue la primera artista que pensó en el barrio Moravia desde lo estético y lo cultural como así lo constata en su ensayo *La piel del morro*:

*Dado que una de las funciones del arte es hacer arqueología de lo cotidiano, de las formas de estar y vivir, asumo el análisis del territorio en tanto artista que dialoga con otra disciplina emergente como es la construcción epistémica del hábitat. Aquí se considera la participación en la cultura como posibilidad de creación de ciudadanía, donde se cuestione y se abran preguntas por la identidad, se cuide la diversidad, se promueva la creatividad y se consoliden espacios de toma de decisiones.*<sup>82</sup>

Esto hace pensar que la cultura vista como un factor dinamizador de procesos de desarrollo de la ciudad transita por una profunda resignificación objetiva y subjetiva de las prácticas culturales. Esto crea y amplía horizontes para la comprensión de quienes lo constituyen como ciudadanos e individuos que pertenecen a una comunidad.

Los proyectos se enfocaron mediante el análisis de la memoria local, en las interrelaciones entre los diversos grupos culturales que componen el barrio, campesinos de distintas y variadas zonas del país, población indígena y afrodescendiente; los jóvenes también jugaron un papel de suma importancia, vinculándose activamente desde expresiones musicales, como otra forma de hacer arte para ellos y reflexionar sobre la situación de la comunidad.

Se implementaron talleres de capacitación para generar plataformas pedagógicas que ayudaran en el tema del tratamiento de basura y reciclaje, para así generar procesos artísticos desde sus propias materialidades; también se propuso la creación de propuestas en el espacio público y otras más

---

82. ECHEVERRI, Natalia. *Expresiones estéticas del hábitat dentro de una comunidad barrial en transformación: La piel de El Morro*. Medellín: Escuela del Hábitat CEHAP, Universidad Nacional de Colombia, 2007. Pág. 77.

procesuales con el interés de generar artefactos y no piezas artísticas terminadas u objetos estéticos generados o exhibidas en el Centro Cultural.

El modo operacional de trabajo buscó ante todo, propiciar otro tipo de resultados y generar acercamientos entre los artistas y los vecinos de la comunidad de manera recíproca y basándose en la confianza mutua, de trabajo equitativo entre la aportación de visiones comunes para la materialización conjunta de los proyectos, desde sus propios intereses de subsistencia o de las necesidades sociales que ellos quisieron promover.

El proyecto concibió el arte como instrumento para la transformación social, relacionado con los espacios sociales, culturales y productivos de Moravia, con el propósito de generar espacios de diálogo y encuentro para los habitantes y para los artistas. Se buscó contribuir con elementos de «la creatividad del arte» en el proceso de alternativa urbana y social en un espacio con fuertes problemas socio ambientales y, a la vez, en un profundo proceso de transformación.

Ex-situ/In-situ Moravia, se inserta en el tipo de prácticas artísticas en comunidad, reconociendo a artistas, colectivos artísticos y culturales, que hacen legítimo y urgente el compromiso de ejecutar el quehacer artístico en comunidad, presentándolo como una variable capaz de detonar diversos paradigmas, «abriendo posibilidades reales de intervención fundadas en la responsabilidad del artista y de su práctica, con el otro, con su entorno inmediato, en la cada vez más imperiosa afirmación de la relación sujeto artista-sociedad.»<sup>83</sup>

Este entorno contradictorio y colmado de matices fue el objeto/lugar de trabajo, de intervención y mediación de su tejido social, el espacio propuesto para que desde las prácticas artísticas se reconstituyeran y resignificaran las relaciones entre sus habitantes, sus pasados y sus presentes.

Se pretendió entonces reconocer, interpretar y visualizar los recursos y las estrategias por los cuales las prácticas artísticas comunitarias, generadas en este experimento, que fue Ex Situ/In situ, se han desplegado sobre esta comunidad específica, teniendo siempre muy en cuenta las valoraciones sociales, así como los contextos políticos en los cuales una comunidad con sus particularidades y genealogías son valoradas para interactuar desde/con el arte.

83. ESCOBAR, Neira Fernando. "Prácticas artísticas, pedagogías y comunidades". En: *Ex-situ/In-situ Moravia. Prácticas artísticas en comunidad*. Medellín: Municipio de Medellín, COMFENALCO, 2010. Pág. 12.



Fig. 206. Centro de Desarrollo Cultural de Moravia.

## Exhibición

Toda la actuación y coordinación de este proyecto fue articulada por los curadores y el apoyo logístico dado por el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, donde sus instalaciones sirvieron para acoger algunos proyectos, centro de reunión y visibilización de los resultados de las propuestas; también aquí se realizaron los conciertos y sirvió como epicentro para que la comunidad viera los proyectos adelantados, además de la programación alternativa que se organizó.

### Centro de Desarrollo Cultural de Moravia

La secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín ha promovido una política cultural tendiente al fortalecimiento, la concertación y la participación de las comunidades del barrio Moravia en la promoción de numerosas iniciativas, dando prioridad a las que apoyan el mejoramiento de las infraestructuras urbanas y la dotación de servicios básicos, así como la apropiación de nuevas obras. Desde este punto de vista, su principal logro ha sido el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia.

Dentro de la dinámica de mantener un contacto directo de la administración con la ciudadanía y posibilitar el mejoramiento de las condiciones de vida mediante la cultura y la educación, el proyecto de mejora y reorganización del barrio Moravia necesitaba generar un espacio cultural que posibilitara esos ideales.

En sus inicios, el centro cultural no estaba incluido en los planes del Macroproyecto, pero posteriormente, dada la influencia que estos espacios estaban facilitando en otras barriadas de la ciudad para viabilizar otras alternativas a las comunidades y sus gentes, se apostó por la construcción y adecuación de un gran centro cultural para el barrio, encomendando el proyecto al arquitecto de mayor proyección nacional e internacional en aquel momento, a saber: Rogelio Salmona.

En la actualidad, la imagen de este espacio cultural se ha institucionalizado como ejemplo de transformación y beneficio público, lo que ha suscitado la presencia continua de observadores, periodistas, centros de investigación, instituciones gubernamentales etc., así como la continuidad de iniciativas y proyectos de intervención, paralelos a los gubernamentales y civiles.

El Morro y sus habitantes, la topografía y la geología artificial que los soporta y les brinda su espacio vital, así como las condiciones sociales en que los habitantes se convierten en barrio, comunidad o

familia, han creado un mundo cultural propio, aunque su origen haya sido una montaña de basuras y sus condiciones estén marcadas todavía hoy por el reciclaje de los residuos; el centro cultural se convirtió en uno más de los facilitadores vitales de estos procesos.

## Los proyectos

### El morro es suyo

Nicolás Cadavid

Para Nicolás Cadavid la posibilidad de trabajar en otra ciudad distinta a la suya y en un contexto tan «especial» como el barrio Moravia se convierte en un reto. Su propuesta especula sobre la construcción de un gran espacio público, planteado y necesario por las características sociales y urbanas de marginalidad. Desafortunadamente, nunca se tuvieron en cuenta las necesidades y los deseos de la gente en el momento de configurar su diseño, ni posteriormente en su desmantelamiento.

La idea de utilizar pendones sobre las astas ironizaba la estrategia del Macroproyecto de utilizar postes simbólicos para determinar los predios recuperados por el Estado; pero éstos, además, buscaban imitar, a través del color, a las banderas que utilizan las empresas constructoras para promocionar sus nuevos proyectos habitacionales. Las características del nuevo espacio que se constituiría en el Morro, descritas en los pendones, fueron sugeridas por los deseos y las necesidades de los habitantes de la zona y del resto de vecinos del sector que también fueron afectados por este proceso.

Así, durante los meses de Septiembre y Octubre de 2008, el proyecto denominado El Morro es suyo, recogió ciento ochenta y cinco opiniones, ideas o deseos expresados en una sola palabra, las cuales fueron exhibidas en las astas de los postes, impresas en serigrafías sobre telas verdes y naranjas. Tanto la recolección de propuestas como la fabricación de las banderas y el estampado se realizaron con la participación de habitantes del barrio.

La interrelación propuesta por Cadavid con los habitantes del barrio a partir de los intereses personales y comunales de estos, permitía que fuera una propuesta consensuada, que se pudiera plantear un



Fig. 207. *El Morro es suyo.*





Fig. 208. *El Morro es suyo.*

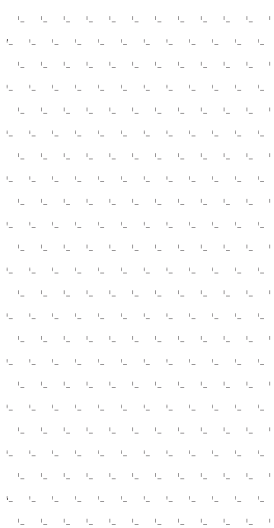


Fig. 209. Presencia negra en Moravia. Liliana Angulo.

trabajo de articulación con los deseos de los vecinos, que en este caso, fueron las expresiones de sus frustraciones como comunidad, ya que carecían de servicios básicos y esta carencia se hizo visible en sus reclamos: colegio, hospital, policía, vivienda, parques.

Debemos destacar el tono irónico que Cadavid aporta a su proyecto. La ironía como posibilidad estética surge del diálogo establecido por él para implementar la visibilidad de las demandas de los habitantes y la elección de un medio para articular los procesos estéticos y las demandas sociales, consensuados con ellos.

El espacio público es el soporte y el medio en el cual se realiza la intervención, en él queda su rastro, señalamiento y memoria de lo que fue. Los postes instalados por la alcaldía, como emblemas del desalojo, son aprovechados en el proyecto como signo de apropiación del Estado como símbolo de apropiación para ironizar como una forma publicitaria de los derechos y carencias nunca conseguidos por los pobladores que fueron desalojados.

### Presencia negra y quieto pelo

Liliana Angulo

*Si no sabemos para donde vamos, debemos preguntarnos de dónde venimos.*

*Refrán africano*

La producción plástica de la artista Liliana Angulo ha estado relacionada principalmente con la cultura afrocolombiana, trabajando simultáneamente con diferentes medios, instalaciones, videos, fotografías y performances. Su temática refleja la identidad racial de ese grupo étnico y su decisiva importancia en la cultura contemporánea colombiana. Angulo se sumerge en el pasado esclavista suramericano para dialogar con iconos incómodos de explotación y dominación, haciendo de esto un uso de estrategias de interacción con la memoria y la comunidad.

En este proyecto, Angulo quiere mantener la aproximación a la idea de la presencia y ausencia de la gente negra en el territorio y en el imaginario colectivo antioqueño. Estos dos términos contrapuestos fueron planteados ya en el 2007 en el marco del Encuentro Internacional MDE0784 a la que fue invitada. Para ello planteó la recopilación de relatos y apropiación de imágenes que permitieran la

84. El Encuentro Internacional MDE07 está definido en el tercer apartado del segundo capítulo.

recuperación de la memoria de la población negra en Moravia, realizando un trabajo de campo en la zona a fin de construir mapas que establecieran los niveles de presencia de la gente negra en el lugar.

## Presencia negra

Las características del barrio, conformado como una comunidad con una población desplazada de diferentes lugares y culturas del país, lo convierte en un lugar privilegiado para acercarse a las condiciones del desplazamiento de la población afrodescendiente; desde cómo viven y se organizan en la zona, a las redes que los soportan al migrar, a las oportunidades de acceso a la actividad laboral, el desarrollo educativo, la adquisición de vivienda, su organización social y su quehacer cotidiano. Pero también, cómo el «reordenamiento» del barrio ejecutado por la alcaldía afectaba a esta población específicamente.

Se contó con un grupo de vecinas de este grupo étnico de la zona y con el apoyo de las mujeres pertenecientes a la Red de Mujeres Afrocolombianas. A partir de los relatos y las puestas en común con el trabajo de interrelación planteado por Angulo, se generaron fragmentos de textos que fueron reproducidos, llevándose a cabo un taller de serigrafía<sup>85</sup> para la producción de carteles. Estos son colocados en el espacio urbano local del barrio y sus alrededores, como un medio que permite alterar la cotidianeidad del lugar y hacer presentes los imaginarios de los habitantes de la población negra.

Estas situaciones sociales y las condiciones raciales hacen que se establezca implícitamente un proyecto que tiene que ver con la visibilización del sentir particular de una población y la memoria de los lugares originarios perdidos, posibilitando la presentación y representación de sí mismos, revelando la situación real de una población; en ello se relacionan tanto los orígenes propios como las circunstancias complejas que los llevaron allí.

## Quieto pelo

El otro proyecto planteado en Moravia fue Quieto Pelo. Forma parte de un largo proceso iniciado en el año 2008 en la ciudad de Quibdó<sup>86</sup> cuya idea ha sido trasladada a otros lugares del país con gran

85. El trabajo serigráfico hace parte no solo de una herramienta formal de las artes visuales y de grabado, sino que también se ha aprovechado como herramienta para la formalización política, muy utilizada por ejemplo, por los movimientos sociales y artísticos en Argentina, Chile o Perú en la producción de carteles para movilizaciones y luchas sociales.

86. Quibdó es la capital de la comunidad del Choco, ubicada al oeste de Colombia cerca del mar Pacífico, donde se ubica gran parte de la población negra del país.



Fig. 210. *Presencia negra*.



Fig. 211. *Quieto pelo*.

presencia de población negra, como San Andrés y Buenaventura.<sup>87</sup> El proyecto congregó a peinadoras de ascendencia afrocolombiana reunidas para mostrar la elaboración de peinados afro, considerados obras de arte únicas y efímeras por la naturaleza maleable del cabello. Además de visibilizar el peinado afro como expresión artística y como práctica viva de los pueblos afrocolombianos, pretende mapear esta tradición en el país.

Para Angulo, no hay nada más sofisticado que un peinado de cabello de una mujer negra y también, en algunos casos, de un hombre. La historia del peinado afro tiene implícita una historia de resistencia, pues estudios históricos dan cuenta de que los peinados eran utilizados como mapas de ruta para los esclavos que huían de las minas o de las haciendas, como planos del escondite del oro con el que podrían comprar su libertad o de las semillas que utilizaban para sembrar huertos.

Esas maravillosas elaboraciones capilares se pueden apreciar actualmente gracias a las tradiciones mantenidas a lo largo de generaciones. La cultura del peinado afro se encuentra tanto en Colombia como en muchos otros lugares del mundo, es una tradición muy femenina, aprendida desde la infancia y que sigue viva.<sup>88</sup> Además, para muchos grupos el peinado tiene una lectura social y de ello dan cuenta investigaciones donde muestran que los peinados eran distintos para las viudas o las solteras, para las celebraciones rituales, como matrimonios o primeras comuniones.

La historia del peinado también habla de una estética rica y variada que se adapta a las nuevas condiciones del entorno, pues como afirma Liliana Angulo, «un peinado afro nunca es igual a otro, son obras de una complejidad impresionante que tienen mucho de geometría, creatividad y precisión.»<sup>89</sup>

De allí parte el interés de esta artista por indagar, documentar esos mapas imaginarios, destacar el valor de quienes realizan y mantienen este tradicional oficio, con el que, como afirma Dominique Rodríguez, una de las notables investigadoras sobre este fenómeno, tratan «de mostrarle al mundo que sus dedos llevan la cultura de un pueblo que ha superado todas las pruebas de resistencia, desde lo sutil de la belleza».<sup>90</sup>

87. Posteriormente también se ha llevado a cabo en Estados Unidos, Brasil y Cuba.

88. <http://www.locasporelpelo.com/belleza-afro/>. (Consultado, 10-04-2014).

89. *Ibíd.*

90. RODRIGUEZ, Dominique. *Obra Viva*. Bogotá: Banco de la Republica, 2012. Pág. 64.



Para Angulo, su interés en la acción de peinar se explica en que articula lo actual y activo con un proceso en permanente recreación de la tradición; lo performativo de la acción de peinar, como una práctica cotidiana dentro de los territorios negros, se expresa también en la manera en que se aprenden, se construyen, se heredan y se actualizan estos saberes.

«Pelo quieto», «pelo feo» o «pelo de esponjilla» son frases utilizadas en distintos lugares para referirse peyorativamente a las características físicas del cabello de los afrodescendientes. La artista asegura que el proyecto genera un interés por analizar cómo la tradición de peinar el cabello se conserva hasta el día de hoy entre las poblaciones de la diáspora africana en América Latina y de cómo ha sido utilizada como una forma silenciosa, pero muy visual, de resistencia.

Con el proyecto se va descubriendo y compartiendo lo que significa el poder de la historia cultural de una etnia relegada socialmente a las labores de limpieza doméstica; se extiende un racismo histórico en uno de los países más diversos del planeta. Esto invita a descubrirnos en sus códigos estéticos una riqueza que viene íntimamente ligada al propio cuerpo. ¿Por qué es relevante tanto para ellos como para los demás? ¿Por qué el negro en Colombia ha sido relegado, olvidado y estigmatizado?

Presencia Negra y Quietos Pelo son dos formas de posibilitar un acercamiento desde el arte a una cultura concreta, que ha sido mantenida en una posición de exclusión y explotación desde tiempos coloniales y que se mantiene hasta nuestros días. En el caso de los carteles generados en Presencia negra mediante el diálogo y la puesta en común, los talleres de serigrafía, la distribución en las paredes del barrio para la intervención desde el espacio público, el cartel de tipo gráfico tan usado en Colombia como medio de difusión publicitaria popular por su economía e inmediatez, a la manera de una Gramática Cultural<sup>91</sup> que permite reproducir sus temores y sentires en medio de tanto silenciamiento.

Y en Quietos Pelo, el acento es puesto en el legado cultural como hecho fundacional y de permanencia de un colectivo. Se busca escuchar y posibilitar el diálogo desde los hechos que constituyen una cultura, posibilitando, desde un método de reflexión, la manera como lo negro se instituye.

El proyecto muestra un conjunto heterogéneo de imágenes y situaciones de la representación del negro, trazando tensiones, conflictos entre género y representaciones de raza en una comunidad;

91. La Gramática Cultural es un sistema de reglas que estructuran las relaciones e interacciones sociales. Abarca la totalidad de los códigos estéticos y de las reglas de comportamiento que determina las representaciones de los objetos y el transcurso normal de situaciones en un sentido que se percibe como socialmente conveniente, ordena los múltiples rituales que se repite diariamente a todos los niveles de una sociedad. En: BLISSET, Luther. BRÜNZELS, Sonja. *Manual de la guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus Ed., 2000. Pág. 235.

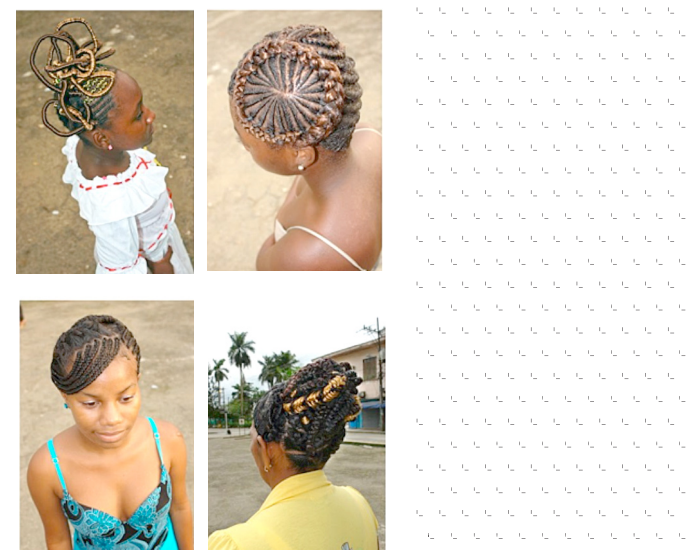


Fig. 212. *Quietos pelo*. Buenaventura. 2009.



Fig. 213. *Presencia negra*. Medellín. 2007.



Fig. 214. *Burrukuku*.

asimismo, ubica nuevos parámetros para un arte sincronizado con las cuestiones sociales y políticas de la comunidad afrocolombiana.

Por consiguiente, su tema hace amplias incursiones en la historia y la antropología. Angulo examina con los carteles la representación del sentir social y, desde el cabello, de su imaginaria, permite una narrativa donde las problemáticas de raza, género y la memoria de un grupo humano se articulan desde lo artístico.

Nos ayudan a ubicarnos en el presente, tanto real como simbólico, en la revisión e inclusión de esa cultura exógena en el entramado cultural, en el imaginario del país. Se genera una intervención política en el espacio público, que combina el activismo, la pedagogía y el arte, para abordar los temas de los legados, las memorias, las luchas y las fronteras de la ciudadanía.

### **Burrukuku tejiendo identidad**

Paola Rincón

En septiembre de 2007, la Asamblea General de Naciones Unidas aprobó la declaración sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, después de más de veinte años de discusiones. Colombia fue el único país latinoamericano que se abstuvo en la votación y que, conjuntamente con Canadá, Nueva Zelanda y Rusia, intentó cambiar el contenido de la declaración con temas tan fundamentales como la libre determinación.

En Colombia, las comunidades indígenas, según el censo de 2005 presentado por el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) representan el 3,5% del total de la población colombiana, con un crecimiento significativo de la población indígena urbana corroborando una tendencia nacional, principalmente por el problema de la violencia política y la expulsión de sus territorios.<sup>92</sup>

Las poblaciones indígenas en Colombia abogan por la reivindicación del respeto a sus culturas, la no intervención en sus poblaciones de actores militares y los que están al margen de la ley; también

92. TASCON GONZÁLEZ, Guillermo. *Indígenas sin derechos. Situación de los Derechos Humanos de los pueblos indígenas*. Bogotá: CECOIN, 2007.



por la no intervención de empresas extranjeras que intentan despojarlos de sus tierras; por la verdad, justicia y reparación, entre otros. Por ello, la declaración se convierte en el mecanismo internacional del más alto nivel que recoge los Derechos Humanos de los pueblos indígenas.

El reto que tienen estos pueblos es que los derechos consagrados en este Instrumento Internacional se hagan realidad para sus comunidades. La realidad de los derechos de los pueblos indígenas en Colombia difiere mucho de alcanzar lo establecido en la Declaración. El estado actual de las poblaciones indígenas en Colombia no termina de tener un reconocimiento real y legal, y aún persiste una mentalidad colonial, reiterándose sobre el expolio de tierras y sus recursos y la pervivencia de la subestimación de su gente y cultura.

Dentro del contexto sobre la situación de los pueblos indígenas, la artista y activista Paola Rincón, reconocida por su incansable persistencia por difundir el respeto por los pueblos originarios y su trabajo artístico siempre ha estado relacionada con el tema indígena. En esta ocasión, gracias a la invitación a In Situ Ex Situ, buscó las familias que vivían en el sector del barrio Moravia para realizar un proyecto de acompañamiento con la población indígena que había llegado a dicho barrio.

Hizo varios recorridos en Moravia acompañada por diferentes líderes y personalidades del lugar para tratar de encontrar a los indígenas que vivían en el barrio, recurriendo al Cabildo Chibcariwak<sup>93</sup> para que dieran informes de indígenas que habitaran en el sector, pues no era fácil hallarlos; ubicó así varias familias que quisieron participar en la búsqueda de detectar y ubicar a dichas familias indígenas. Esta primera situación evidenciaba la invisibilidad en que se encuentra esta población en el país y en la ciudad.

Para la población indígena que habita en este barrio fue novedoso que se les tuviera en cuenta por el hecho de ser indígenas, sumado al hecho de habitar en este lugar determinado de la ciudad. Hasta el momento, solamente sus organizaciones y en especial el Cabildo Chibcariwak, ubicado en el barrio Prado, eran los interesados en que se reconocieran y continuaran practicando sus tradiciones ancestrales.

93. El Cabildo es una forma de organización que viene desde la conquista: las comunidades se organizan a nivel nacional en cabildos, oficina donde están las directrices de la asociación conformada por el gobernador, secretario, los diferentes rangos que rigen la comunidad y donde se organizan los proyectos. El Cabildo representa a todos los indígenas que viven fuera de sus resguardos, en este caso en la ciudad de Medellín.





Fig. 215. Rito en el nacimiento del río Medellín.

A pesar de vivir en un contexto tan árido y ajeno a sus espacios y ritmos culturales, esta novedad fue recibida con agrado, porque esta población, a través de sus movimientos indígenas, está demandando reconocimiento, protección; ellos son, para muchos, un ejemplo de adaptación y supervivencia frente a condiciones de extrema adversidad y presión. Un hecho digno de ser tenido en cuenta y aprendido, en palabras de Rincón, cuyo trabajo con las comunidades indígenas desde las prácticas artísticas ha sido una constante.

Burrukuku apunta al fortalecimiento de la identidad de los miembros del pueblo originario Embera Chami que habitan en el barrio. A pesar de vivir alejados de su comunidad originaria y desprovista de su territorio se sienten hijos de la tierra. El primer acercamiento se generó a partir del intercambio y generación de oficios propios de su comunidad, como el tejer o elaborar objetos, en tanto que representaciones propias de su cultura; desde allí se genera un diálogo que permitió el avance en la construcción de una confianza mutua.

Lentamente, el trabajo fue tomando forma y se nutrió de otros procesos como parte del fortalecimiento de sus ceremonias ancestrales con la visita del Taita:<sup>94</sup> Domingo Cuantindio del pueblo Inga del sur de Colombia, a la que tuvo acceso en los mismos meses del desarrollo de esta propuesta, para fortalecerlos mutuamente con sus cantos y limpiezas tradicionales, compartiendo saberes de otros pueblos originarios, recordando la armonía que desde siempre ha existido entre ellos.

Uno de los proyectos consistió en el trabajo con los niños y sus familias, mediante la preparación de una danza ritual de su pueblo ancestral, que permitiera la continuidad de sus ritos y costumbres en un espacio tan diferente a su medio natural. Los niños indígenas y sus familias viven al lado del río Medellín, muy contaminado a la altura del barrio Moravia. La pregunta que se les hizo a estos niños fue, si el río Medellín nacía. Para ninguno de ellos el río tenía un nacimiento, ya que no veían la transparencia cristalina en su cauce.

Entonces se preparó una danza y fueron a conocer el nacimiento del río Medellín y antes de bañarse los niños ofrecieron una danza al río y una ofrenda. De regreso al barrio, nuevamente se hizo la danza y ofrenda al río. La cuestión que Rincón planteaba era: «si ustedes son indígenas, sean indígenas en el lugar en el que viven, cual es su compromiso y su relación con la tierra.»<sup>95</sup>

94. Guía espiritual.

95. Entrevista personal con Paola Rincon en Medellín. 12 de Febrero de 2014.

Una sensibilización con la naturaleza y con los aspectos de su cultura; mientras se preparaban estas realizaciones se reunían semanalmente a tejer, se diseñaban y pintaban camisetas y almohadas con motivos de animales de Abya Yala (América); recuerdan así la importancia que estos compañeros de vida tuvieron para sus ancestros y no olvidar su legado.

Todas las madres y los mayores hablan lengua Embera, exceptuando los niños que no manejan su lengua natal. Cada niño escogió un animal y preguntaron cómo se llamaba ese animal en su lengua; se aprendieron el nombre de todos los animales, también hacían tejidos típicos de chaquiras y siempre pensaban que se estaban preparando para un ritual.

Burrukuku, que significa araña, fue el nombre que ellos escogieron para el proyecto en relación a la idea de tejer identidad. Rincón reflexiona con su trabajo sobre el hecho de que los animales nos recuerdan que si utilizamos bien los recursos de este mundo hay para todos. También nos dicen que no necesitamos luchar por las materias primas y la comida, si permitimos que la Madre Tierra sea generosa y nos regale sus frutos.

En el caso de estas familias indígenas, ellas llegaron a la ciudad no necesariamente por una situación de desplazamiento forzado de violencia política, sino por otros motivos, que tienen que ver con la falta de recursos económicos y sus pocas posibilidades laborales. Y por los niños, pues ellos se ven encerrados en la comunidad sin posibilidades, sin ingresos y se van desplazando. Llegan a la ciudad para trabajar como vendedores ambulantes y, en el caso de las mujeres, para emplearse en el servicio doméstico.

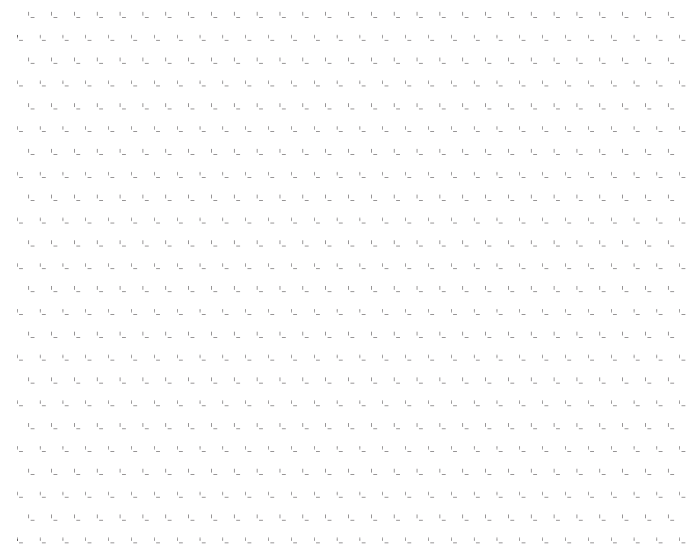
El otro proyecto consistía en generar un reencuentro de estas familias con su comunidad de origen, generando un viaje a Karmatarrua, población Embera de donde procedían las familias. El encuentro fue diseñado de una manera sagrada como un rito de reencuentro ancestral, de una manera ceremonial y en familia.

La comunidad los estaba esperando, y se realizaron ritos de bienvenida para las familias que se habían marchado a la ciudad hacía tiempo; se involucró a los niños que no conocían su procedencia. Y mediante una entrega de bastones de mando en este encuentro, tuvieron la oportunidad de expresarse, recordando así la importancia de vivir en comunidad, lo que para ellos, es ser dignos hijos de la Madre Tierra.

Al establecer la propuesta de Rincón desde el reconocimiento y derechos colectivos de las comunidades indígenas, no pretendía contraponerlo a los derechos individuales, sino reafirmar una realidad cultural



Fig. 216. Taller con los niños.



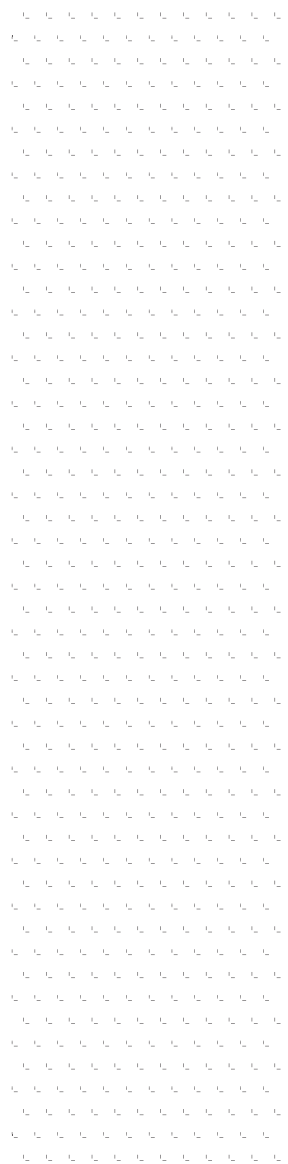


Fig. 217. **Echando lápiz.**

reivindicada donde señalaba que los indígenas establecen su identidad a partir de su pertenencia a una comunidad.

El reconocimiento de los indígenas como pueblos es el punto de partida para reconocerse. Se destaca la necesidad de una mirada propia de una lectura sobre la situación de los pueblos indígenas y la importancia de que estos, nuevamente, reconstruyan su identidad. Así estén fuera de sus respectivas comunidades de origen, se trata de rescatar el propio contenido de sus derechos económicos, sociales y culturales desde sus cosmologías, desde sus derechos reconocidos y diferenciados.

## Echando lápiz

Graciela Duarte y Manuel Santana

*Pensar en el otro. Tratar de crear un vínculo con alguien que no se parece a mí... al menos eso creo. ¿Cómo hacerlo? No será jugando al fútbol los fines de semana, ni tomando cerveza en la tienda de la esquina. ¿Qué sabemos hacer? Dibujar. Eso es. Esa será nuestra forma de acercarnos al mundo.*

*Colectivo Echando Lápiz*

Así nació el proyecto Echando Lápiz, propuesto por Manuel Santana y Graciela Duarte, que desean generar un acercamiento a las artes plásticas desde una mirada diferente a la mayoría de los artistas. Para ellos, la noción de autor no existe: el arte se convierte en una herramienta que propicia la comunicación y el diálogo.

Este colectivo viene trabajando con otros proyectos desde el año 1993, tomando las plazas y parques de las ciudades con el interés de romper la cotidianidad de los transeúntes y permitir que escapen de su rutina por un instante. Su trabajo es inspirado por el método del antropólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff, cuyo principio de trabajo es: la ética, el respeto y reconocimiento de la diferencia para poder convivir.

Más que producir experiencias para los demás, buscan que cada persona pueda descubrir su propio sentido del arte, esa interiorización en el territorio sensible de cada cual. Y que no necesariamente tenga que tener conocimientos artísticos.

El proyecto está orientado a la observación y elaboración de dibujos de plantas del ecosistema cotidiano en diferentes lugares de Colombia. Se inició en el año 2000 en la zona Centro Oriental de la ciudad de



Bogotá. Para tal fin, se convocó a la participación de la comunidad de los barrios Las Cruces, Girardot y Lourdes, ubicados en la localidad tres de la capital.

En el caso de Echando Lápiz, los elementos de la propuesta los conforman una libreta con folios, un lápiz, un soporte de madera, un texto de Italo Calvino: *El césped Infinito*, y unas frases: «Quién dibuja aprende al ver el mundo de manera diferente» o «todo merece el afecto de la mirada».

Unas instrucciones de uso, debajo de un dibujo de una planta de diente de león. 1º: Ubicar el lugar. 2º: Tomar del lugar las siguientes características: color, textura, proporción, fisonomía. 3º: complementar el dibujo con los siguientes datos: nombre de la planta, uso medicinal u ornamental, lugar donde se realizó el dibujo, fecha, observaciones.

Con estas instrucciones y este proyecto, llevan recorriendo el país por distintas ciudades de Colombia: Ibagué en 2006, San Juan de Pasto en 2007, Tunja y Montería en 2009, Neiva y Sincelejo en 2010, incitando a la necesidad de producir hechos colectivos, conscientes del individualismo reinante en las sociedades actuales.

En algún sentido retoman los pasos de la Expedición Botánica, con dos objetivos muy claros. En primer caso, agudizar la mirada al máximo, descubrir algo a través de un dibujo; en segundo lugar, añadirle el contexto local, el paisaje, la historia, su definición (aquella que está en los libros) pero también la que recuerdan los abuelos en sus memorias.

Para la experiencia en Moravia, el proyecto propuso una mirada al entorno inmediato como el paradójico descubrimiento y apropiación de la vida cotidiana. Un proceso para representar la vida urbana con el sentimiento, con la poesía: sumergirse en ella y empezar a leerla a través del diálogo en nuestra forma de dibujar, sin pensar nunca en fragmentarla en unidades para asimilarla y domesticarla. Explican Santana y Duarte: «Si uno quiere conocer el país, es echando lápiz.»

## Susurros

Alejandro Araque

*Moravia es un barrio inquietante que se transforma y reconoce sus espacios de interculturalidad y respeto, espacios de diálogo en los que la tradición oral permanece como principal elemento en el compartir de saberes entre generaciones*

Alejandro Araque



Fig. 218. *Echando lápiz.*





Fig. 219. Laboratorio de Medios de Comunicación Barrial de Moravia.

Susurros es un proyecto artístico y documental orientado en un principio a generar un archivo visual y sonoro para la recuperación de los imaginarios constitutivos en los últimos 35 años, a partir de las historias narradas por los habitantes del barrio Moravia. Las acciones desarrolladas tenían la intención de hacer acercamientos entre las intenciones del laboratorio y los intereses de la comunidad.

El punto de partida estaba dirigido al barrio visto como un laboratorio social, enfocándose en las temáticas presentes, como el caso de la reubicación social de los habitantes del Morro y la transformación urbanística de la ciudad. Este suceso trajo consigo sucesivas luchas barriales, buscando el reconocimiento del territorio, los espacios sociales construidos, la consolidación de la economía local y la interacción de los imaginarios de los habitantes del barrio.

Es un proyecto muy amplio, que se ejecutó desde diferentes frentes técnicos, pero siempre desde la recuperación archivística de la historia y constitución del barrio. Se desarrolla desde el año 2008 hasta el 2012, con jóvenes, líderes y ancianos. Pero sobre todo, está orientado a la población juvenil del barrio.

Este proyecto se enfoca en la recuperación y visibilización de historias barriales contadas precisamente por quienes han sido sus protagonistas y busca socializarlas en la comunidad de Moravia a través de medios audiovisuales, digitales e internet. De esta manera, el acto de «susurrar» historias constitutivas de una comunidad y ubicarlas desde las prácticas artísticas; se plantean espacios reflexivos para entender el desplazamiento, la violencia y la exclusión social.

Araque aclara que el proceso no estaba enfocado como un trabajo investigativo, sino como un trabajo experimental y pedagógico que involucrara a los jóvenes para posibilitar confluencias relacionadas con el arte, los medios de comunicación, las ciencias sociales y la pedagogía. Su fin es abordar los problemas presentes en el contexto desde estas disciplinas. Para apoyar el logro de estos propósitos se consolidó el grupo: no2somos+<sup>96</sup> conformado por miembros de distintas ciudades colombianas.

96. El Laboratorio Nómada Medial no2somos+ nace en el año 2007 con un grupo de jóvenes inquietos en profundizar en temáticas donde confluye la tecnología, lo educativo, el arte y lo comunitario. Esta experiencia se ha replicado en varios lugares de Colombia e internacionalmente en Quito Ecuador y Belo Horizonte en Brasil. Ven importante la creación y consolidación de espacios de análisis y experimentación visual que permitan fortalecer los procesos audiovisuales en contextos específicos, proponiendo generar tensiones en los proyectos colectivos in situ, la investigación en contexto y la comprensión de los momentos políticos y sociales de este. Para ampliar, vid.: <http://www.alejandroaraque.com/antecedentes/>

El proyecto Susurros se constituye en tres ejes de intervención:

- Realización de talleres de capacitación para jóvenes de la comunidad Hip Hop sobre el manejo de herramientas de software libre para la composición y edición audiovisual, con el objetivo de fortalecer los procesos artísticos locales de la comunidad con los medios y lenguajes técnicos como herramientas de trabajo y su difusión en la red.
- Desde un planteamiento autonómico, se realizaron conversatorios que generaron reflexiones acerca de temas como: la comunicación y la economía local, las memorias del barrio, la creación colectiva, la autogestión y el activismo mediático. Además, se contrastaron las conclusiones con las miradas de lo comunitario desarrolladas en otros proyectos similares realizados por Araque en otras ciudades colombianas, Medellín, Bogotá y Valle de Tenza.
- Se realizaron propuestas de creación musical. Las composiciones musicales que los jóvenes produjeron se constituyeron en reflexiones sociales y políticas frente a lo que han sido sus historias de vida y realidades socioculturales. La música y el arte representan un arma social y de catarsis comunitaria donde los jóvenes generaron sus líricas inspiradas en la inconformidad.

Estos ejes de intervención permitieron la constitución del Laboratorio Observatorio de Medios y Mediaciones en Comunicación Barrial<sup>97</sup> formalizándose en micro-documentales,<sup>98</sup> permitiendo una interrelación desde lo etno-biográfico con la participación de los actores sociales de la escena comunitaria, que narran las historias de la constitución del barrio.

97. Para ampliar, vid.: <http://www.alejandroaraque.com/laboratorio/>

98. Fragmento de uno de los micro-relatos realizados:

Araque: ¿Qué puedes contarnos sobre la historia del barrio?

Antonia: ¿Mi historia? Yo llegué acá cuando tenía 18 años, ¡aquí nacieron y crecieron mis hijos! Mi historia yo la empiezo con las balaceras que se formaban: yo tenía que correr con mis niños ¡pa' meterlos debajo de una cama! Las balas entraban por los techos, esto era mejor dicho, increíble. Haga de cuenta: pandillas, guerra y paz. Ellos se salían y yo les decía: muchachos mentasen pa' dentro, que de pronto una bala perdida me los mata. Y usted sabe que el muchacho es muy descabezado, se me volaba y yo veía que se salía en plenas balaceras. Iba y lo traía de las esquinas, con los amigos. Diego, ¡vaya para la casa, mijo! que de pronto me le pasa algo.

-¡No cucha, a mí no me va a pasar nada!

Y yo: ¡venga, vámonos!

¡Hasta que yo no me lo traía no quedaba contenta, no me dormía, porque ellos lo desvelan! Bueno, ahora ¡gracias a mi Dios tengo todos mis hijos, no me ha faltado en el barrio ningún hijo. Pues, yo me siento muy contenta y hay que darle gracias a Dios, y también al manejo de ellos, ¡porque por aquí no vive el que quiere, sino el que puede vivir!

En: <https://www.youtube.com/user/alejandroaraque> (Consultado, 07-03-2014).



Fig. 220. *Micro-documental*. Laboratorio Nómada Medial no2somos+.



Fig. 221. *Tricilab Moravia*.

Estos van desde los momentos de violencia, las barreras invisibles, las personas ausentes, la movilización de los habitantes, el desplazamiento campesino, las luchas barriales, los lugares comunes de encuentro, la diversidad cultural, la apropiación de los espacios físicos por parte de los jóvenes, las músicas, las historias creadas e imaginadas, y el fortalecimiento de procesos comunitarios, entre tantos otros temas que surgieron en las charlas.

Esto permitió que el Laboratorio Nómada Medial no2somos+, no solo se interesara por pensar en el lugar para la recuperación de la memoria barrial, sino que se posicionara como un espacio para generar momentos pedagógicos y educativos, que se fundamentan desde el trueque de saberes (todos enseñan y todos aprenden), con el propósito de que las partes participantes ganaran con la interacción en el espacio de investigación.

Pretendieron pensar el laboratorio como un colectivo de personas y además como un lugar de trabajo. Sirvió como pretexto para desarrollar acciones donde confluían preguntas desde diferentes disciplinas, la búsqueda autónoma de los participantes desde la interacción con otras miradas disciplinares.

Por ello, se reafirmó la importancia del trabajo asociativo, las autorías compartidas, el trueque de información, la cultura libre, la educación desde y para el contexto, la búsqueda autónoma de los temas a tratar en el laboratorio, la creación de acciones que implicaran temáticas cercanas, que fueran punto de partida de discusión, la generación de lazos, así como la apertura a otros modos de ver, pensar y hacer.

Otro de los puntos que cuestionó el proceso era pensar en la sostenibilidad y la continua autorreflexión. De ahí, surge el desarrollo de un dispositivo móvil, que es la herramienta para concentrar inquietudes de los participantes, a lo que se le llamó "*Tricilab Moravia*". Este buscaba provocar el trabajo colaborativo, autosostenible y autónomo de las acciones a desarrollar en el territorio.

Por consiguiente, es importante resaltar que el Laboratorio Nómada Medial no2somos+, promovió el debate teórico en torno a los procesos desarrollados, donde hubo la complicidad y la suma de voluntades entre los participantes: el diálogo de las comunidades, la organización de Hip Hop, colectivos de artistas, antropólogos, educadores, activistas sociales y comunidad hacker, que hicieron parte del proceso.

Susurros logró que la comunidad se interesara en sus propias historias, músicas y artes, reconociendo la importancia que tienen los procesos comunitarios mediados por el arte, que esta se pregunte a sí misma sobre la consolidación del barrio.



Es interesante ver el aprovechamiento hecho por parte de los jóvenes de las tecnologías de la información y la comunicación, pues también permitió visibilizar y socializar sus historias de vida y contexto. Los ejercicios de indagación, reflexión, acción e intervención sobre el territorio dejan entrever el empoderamiento que se alcanzó para leer su territorio y mostrar la construcción de los nuevos imaginarios.

### Moravia: alto voltaje

Ludmila Ferrari y Andrea Solano

Moravia: Alto Voltaje es un proyecto que se generó desde la indagación propuesta por las artistas a un grupo de jóvenes a partir de la situación de inminente desalojo por la que atravesaba su barrio. La realización del proyecto se construyó desde la preocupación de estas situaciones y vivencias y la capacidad de voluntad por parte de los jóvenes por integrar en sus lenguajes la reflexión de esos hechos.

«Lo que estaba pasando en esta comunidad era terrible», afirma Ferrari,<sup>99</sup> quien con los acercamientos que realizó en el barrio evidenció que el proyecto Ex-situ/In-situ hacía parte del Macroproyecto de mejora urbana y desarrollo presentado por la alcaldía y esa era la narrativa dominante. Obviamente, la manera en que los habitantes estaban viviendo ese proceso no era lo mismo, por eso hubo resistencia civil frente a los buldócer y excavadoras que vinieron a derribar las casas.

Lo que se planteó entre Ferrari y Solano, fue ubicar los lugares donde se había ejercido alguna resistencia. Les llamó la atención la cantidad de grupos de Hip Hop que existían en el barrio y que usaran el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia como epicentro de trabajo, brindando el espacio para que pudieran reunirse y hacer cosas; ahí se empezó a conocer a los jóvenes raperos, constatando que ellos tenían un proyecto de producción ya construido.

Paralelamente, acontecían en el barrio procesos de reforma urbana que estaban afectando a la situación de los vecinos. El Hip Hop<sup>100</sup> como fenómeno cultural ha sido asumido por los jóvenes del



Fig. 222. Distintos grupos de hip hop del barrio Moravia con los que se trabajo colectivamente.

99. Entrevista personal con Ludmila Ferrari. 20 de Febrero de 2014.

100. El Hip Hop es un movimiento artístico compuesto por un amplio conglomerado de formas artísticas, originadas dentro de una subcultura marginal en el Sur del Bronx y Harlem, en la ciudad de Nueva York, entre jóvenes latinos y afroamericanos durante la década de 1970. Se caracteriza por cuatro elementos, los cuales representan las diferentes manifestaciones de la cultura: Rap (oral: recitar o cantar), Turntablism o "Djing" (auditiva o musical), Breakdance (físico: baile) y Graffiti (visual: pintura). A pesar de sus variados y contrastados métodos de ejecución se asocian fácilmente con la pobreza y la violencia que subyace al contexto histórico que dio nacimiento a la cultura. Para este grupo de jóvenes ofrece una salida reaccionaria a las desigualdades y penurias que se vivían en las áreas urbanas de escasos recursos de Nueva York, así que el Hip Hop funcionó inicialmente como una forma de auto-expresión que propondría reflexionar, proclamar una alternativa, tratar de desafiar o



Fig. 223. Expresión independiente.

barrio, pero en sus reflexiones musicales no se estaba incluyendo el proceso de transformación urbana planteado por la Administración.

Entonces, la idea era pensar el Hip Hop a partir de la realidad de Moravia: ¿y si unimos lo que ustedes piensan y sienten sobre Moravia con su producción musical? Por qué no propiciar la reflexión artística en relación al proceso de urbanismo y reubicación considerado entre todos ya como un proceso de desplazamiento interno.

Los análisis consensuados vislumbraban que dicho proceso de reordenamiento planteado por la alcaldía quebraban todos los enlaces sociales que se fueron construyendo lentamente a lo largo de los años. Esta es la situación que plantearon Ferrari y Lozano, con los grupos de jóvenes que se agrupaban en torno al proyecto, generando dicha reflexión y su posibilidad de articulación. Ellas lo narran de la siguiente manera:

*Primero, fue necesario cimentar una relación estable basada en la confianza y lograr que un grupo de raperos creyera en nosotras y en las ideas que conjuntamente crearíamos. La primera tarea fue, entonces, conquistar a veinte chicos que a través de su arte denunciaran y resistieran, para luego, dejarnos conquistar por su energía y arranque, por su vocación por la ruptura y la transformación. Lo que vivimos con los raperos de Moravia hizo parte de un encuentro polisémico. Nos encontramos de maneras diversas: en situaciones cotidianas, en artificios académico-artísticos, dentro de espacios programados y en coordenadas contingentes. Fue así como la idea de lo comunitario se fue consolidando y ampliando su significado: hacer arte comunitario no consiste en hacer arte CON la comunidad sino, en cierta medida HACER PARTE de esa comunidad, aprovechando la mediación artística.<sup>101</sup>*

Trabajar con estos colectivos y en especial con estos jóvenes es muy difícil analiza Ferrari. En total eran nueve grupos que se agrupaban alrededor de veinte jóvenes; el ego y por tanto las rivalidades entre los grupos era una constante, aunque existía la colaboración entre el colectivo planteado, las diferencias también eran notables.

simplemente evocar el estado de las circunstancias de dicho entorno, favoreciendo su desarrollo artístico y social.

101. Catálogo: *Ex-situ/In-situ Moravia. Prácticas artísticas en comunidad*. Medellín: Municipio de Medellín, COMFENALCO, 2010. Pág. 28.

Otra de las complejidades que planteaba el proyecto era cómo articular la situación social de la comunidad y los planteamientos que proponían dos artistas *extranjeras*, que se inmiscuían en territorios ajenos y avalados por la institución. Generar confianza para abrir el diálogo se consideraba una prioridad básica para abordar la consecución del proyecto.

Cuando los actores no están interesados, se hace necesario buscar los medios sin cooptación, hasta encontrar el punto en que ellos pudieran estar interesados en las propuestas externas, buscando establecer la retroalimentación necesaria para fluir. La institucionalidad genera una posición muy ambigua. Por un lado, permitía a las artistas estar allí y relacionarse, pero por otro, debían romper con el hecho de que la institución les había invitado a demostrar que no eran representantes de la alcaldía o de la institución.

En proyectos con poblaciones marginalizadas, generalmente, la institución es una figura que hay que tener muy en cuenta ya que les abría puertas y les protegía de alguna manera para que no les hicieran daño; pero por otro, se tenía que romper con esa referencia para poder trabajar con los jóvenes, si no la consecuencia sería pasar a su instrumentalización.

El proyecto se realizó en dos sesiones de cuatro meses durante dos años. Se generó una revista titulada “Ecos entre Huecos”, donde los jóvenes pudieron manifestar sus reflexiones tanto escritas como a través del dibujo y la fotografía; previamente, se realizaron talleres de escritura con el objetivo de enseñar a escribir para que otros los leyeran y se reprodujeran en los medios impresos de comunicación alternativa.

Dentro de la publicación, la parte fotográfica posibilitó mucha atención, se hicieron fotos en formato póster de cada uno de los grupos donde asumían su identidad como jóvenes, músicos, atuendos, poses, así como la relación que establecían con su espacio, los lugares del barrio que escogían como identificación y resistencia. Ferrari afirma: «existe mucho talento por parte de estos jóvenes, hay que deconstruir el discurso cliché hiphopero y animarles a hablar de su barrio, ampliar desde otras líneas de reflexión y ellos se enganchan de una forma increíble.»

Dentro de los proyectos generados fue posible la publicación de un CD que integró las propuestas de los distintos grupos, su presentación con un concierto, pensando en la reubicación de los habitantes del barrio. El punto importante fue hablar de la memoria del barrio antes que este desapareciera, pues, ¿qué va a quedar después de la reubicación? Va a quedar la memoria impuesta del Estado; por



Fig. 224. La Red.







Fig. 225. Pilar social.

eso insistían en la necesidad de narrar los sucesos y las situaciones del barrio (el ahora) narrar sus vidas, sus historias.

Una labor artística enfocada en el señalamiento y, aquí aparece la ventaja del artista objetivo, esa comunicación que se plantea del que viene de fuera y la relación establecida con el de adentro, que en su horizontalidad e intercambio permite un diálogo mutuo, alimenta a ambas partes y posibilita la creación.

### Pilar social / bloque moravia y milpedazos

Manuel Zúñiga

El interés artístico del trabajo «en y con comunidad», según Zúñiga, se apoya en la posibilidad de estimular la creatividad y la expresión de sujetos «no artistas» desde las Prácticas Artísticas como posibilidad de expresión y Derecho Cultural, las prácticas artísticas puestas en marcha en la estética relacional.

Estas estrategias incluyen métodos de intercambio social, interactividad con el espectador, variados procesos de comunicación que sirven para unir a individuos y grupos humanos mediante invitaciones, acontecimientos, encuentros, espacios de convivencia de pequeñas comunidades, asociaciones vecinales o de otro tipo.

¿Pero, cómo formular y posteriormente ejecutar un proyecto artístico en el que estuviesen involucrados los no artistas, que fueran producto de la situación de un contexto específico, con el que tendría contacto en el preciso momento de su desarrollo? La respuesta parcial a la pregunta se obtuvo con la construcción a priori de una especie de proyecto-proceso soportado en una estructura flexible, que se dejara adaptar y transformar al contacto con el contexto, lo suficientemente empático para ser de interés y con medios de expresión de sujetos culturales diversos.

Y en segundo término, bajo el principio del contagio, es decir: más que coaccionar la decisión de participación, lograr contar con un interés «desinteresado», luego de generar confianza, no desde el discurso del artista «genio», sino desde las necesidades humanas innatas de expresión.

Mediante el uso de objetos cotidianos preexistentes (ladrillos, cordones, piedras de un riachuelo cercano, ropa recién lavada, documentos de propiedad catastral, canastas de huevo, etc.) los participantes de la urbanización La Huerta construyeron pilas de tal manera que el número de



objetos por Pila<sup>102</sup> remitiera a una letra del alfabeto, construyendo palabras, objetos que se apilaron efímeramente en distintos lugares públicos de la urbanización.

De esta manera el proyecto como metodología flexible permitió articular contenidos locales y la participación incluyente, dando visibilidad a procesos, intervenciones y sobre todo, relaciones entre sujetos y contextos mediante dispositivos In situ activados de manera suspicaz al insertarse en los códigos de su propia «gramática cultural».

## Milpedazos

En 2009 Zúñiga volvió a Moravia a desarrollar el proyecto Milpedazos, trabajando con algunas familias reubicadas. Se partía de la hipótesis que considera que una comunidad pierde visibilidad y reconocimiento social cuando se le separa de su lugar de origen y que la recupera cuando se vuelven a reunir las partes que aún conservan vínculos, así sea en un momento temporal y en un lugar distinto al originario.

Este proyecto se replanteó durante su desarrollo en base a decisiones colegiadas. A partir de la confianza generada con los participantes. Del reto de la misma práctica artística se dio la oportunidad de hacerse saber sus expectativas que diferían del planteamiento inicial.

Lo que en principio pretendió ser la construcción colectiva de una suerte de escultura pública construida a partir de elementos del propio paisaje, derivó en un producto audiovisual *No ficción*, donde ellos fueran los protagonistas, junto con piezas objetuales, que bajo forma de dibujos sobre retazos de tela y de maquetas de madera y plástico rememorarán el pasado fundacional, reconstruyendo el primer rancho que levantaron luego de invadir ilegalmente el lote que hoy ocupan.

La propuesta colectiva de Milpedazos se tradujo en un vídeo documental que reúne distintos testimonios de familias reubicadas en contrapunto con declaraciones de Adelaida Salazar, actual contratista de la administración, encargada de adjudicar las viviendas.



Fig. 226. Milpedazos.

102. Pilar deviene de un ejercicio de interpretación y re-significación del proyecto Pila del colectivo brasileño conformado por los artistas y diseñadores Ángela Dethanico y Rafael Laín, cuyas preocupaciones sobre el lenguaje y distintos sistemas de escritura los ha llevado a crear codificaciones y diferentes sistemas de escritura para percibir todo aquello aún no verbalizado. El giro social y pedagógico de Pila desde las prácticas artísticas, es una consecuencia de la particular interpretación y resignificación dada por el artista Manuel Zúñiga quien le otorga e imprime el particular potencial relacional como posibilidad comunicacional al alcance de todos.



Fig. 227. Participación.

Se argumenta cómo el Macroproyecto descuidó, ignoró y minusvaloró las dinámicas de arraigo con el territorio de las personas allí asentadas, al no ser capaz de reconocer aspectos relacionales y culturales que allí se habían construido ante una expectativa asociada a la idea de progreso, en un sentido utilitarista del espacio.

Amparados en un estado de calamidad atribuido unilateralmente, señalan que con la implementación de la estrategia de atención individualizada se fraccionaron los lazos de colectividad, disminuyendo así las oportunidades de participación y de reclamar derechos colectivamente.

Se sabía que la relación mantenida entre la comunidad y Zúñiga por medio del proyecto terminaría en algún momento. Se procuró que posteriormente usaran los productos del proyecto como punta de lanza para sus gestiones y buscaran llamar la atención del Macroproyecto para que le dieran más importancia a la memoria histórica de quienes hicieron sus vidas creando un espacio en Moravia con este propósito.

Hacer memoria durante el mismo desarrollo de los acontecimientos plantea retos de tipo metodológico, ya que se suceden las tensiones de los cambios propios de un proceso de reubicación. Se puede caer fácilmente en realizar un trabajo de corte periodístico, en la tentación de intervenir en el desarrollo de los acontecimientos o de ser indiferente y al mismo llevar la atención por fuera del fenómeno, reflexionaba posteriormente Zúñiga.

## De descarte: el futuro está en la basura

Natalia Restrepo y Natalia Echeverri

De Descarte es un proyecto educativo, ecológico y artístico que consiste en la capacitación de los habitantes de Moravia en reciclaje creativo y diseño sostenible, con el fin de recuperar una economía digna para los mismos. Es un proyecto relacional y pedagógico que surge como una alternativa de economía sostenible para las habitantes del barrio Moravia y sectores aledaños, tanto para la comunidad participante como beneficiada.

Consiste en la elaboración de talleres como: juguetes híbridos, lámparas recicladas, joyería de papel y cartón, así como encuadernación. Se hace partícipe a personas de diferentes edades en procesos de reciclaje creativo como alternativa de inserción en circuitos comerciales o laborales y de sostenibilidad familiar.

«*El futuro está en la basura*», como sus integrantes coherentemente lo presentan, es sin duda la principal enseñanza de este proyecto; que la materia prima que le ha dado sentido al barrio y a la vivienda de sus gentes, lo inservible para otros, aquí es una alternativa para todos.

### Con la basura

Con la basura se pueden armar hogares, construir familias y crear colectividades. Hay proliferación de prácticas imaginativas como las de un bricolaje, que utiliza lo más ínfimo, podrido y frágil buscando posibilidades y despliegues aplicados a los fenómenos constructivos del sitio.

El Morro es una acumulación de sedimentados y al mismo tiempo es generador de espacio: buscarlo, rebuscarlo, apropiárselo, invadirlo, producirlo. Además, están en permanente cambio, no cesan de construirse, deconstruirse: «el rancho se monta, se cae, se vuelve a parar». El morro ha permitido la transformación a grupos humanos con identidades muy diferentes, puesto que provienen de distintos lugares, zonas y regiones del país, constituyendo fenómenos de pluriculturalidad por el conjunto e impregnación de identidades y condiciones diferentes.

Son arquitecturas de lo efímero. Del uso, al desuso y al re-uso, producen una estética de la sobrevivencia, con disposición de recoger cualquier material que se encuentre, las prácticas artísticas comunitarias generan desencadenamientos impredecibles. Lentos procesos de exploración estética.

Finalmente habría que mencionar dos proyectos que fueron integrados posteriormente al proyecto Ex-situ/In-situ Moravia, y que considero, de manera abreviada, dignos de mencionar. Uno es: *La Costura como herramienta mediadora entre la plástica y la construcción de narrativas coherentes con la vida*, de Rosalba Cano. Esta propuesta ha pretendido unir el arte y la pedagogía con la comunidad. Para ello se propusieron talleres con diversas comunidades educativas, abordando temas como: la narrativa y el álbum familiar, el cuerpo como una manera lúdica de permitir ser el espacio de encuentro, la construcción de cajas de memoria y la elaboración de bitácoras de recorrido personal sobre los diferentes murales del sector.

Este proyecto se inició en el año 2000 con el trabajo de grado llamado *Trajes para estar de Luto*, que en algún momento se empezó a extender en la comunidad educativa donde ha trabajado como docente en el área de educación artística. Esto le permitió reconocer que las personas se integraban fácilmente



Fig. 228. De descarte. Talleres

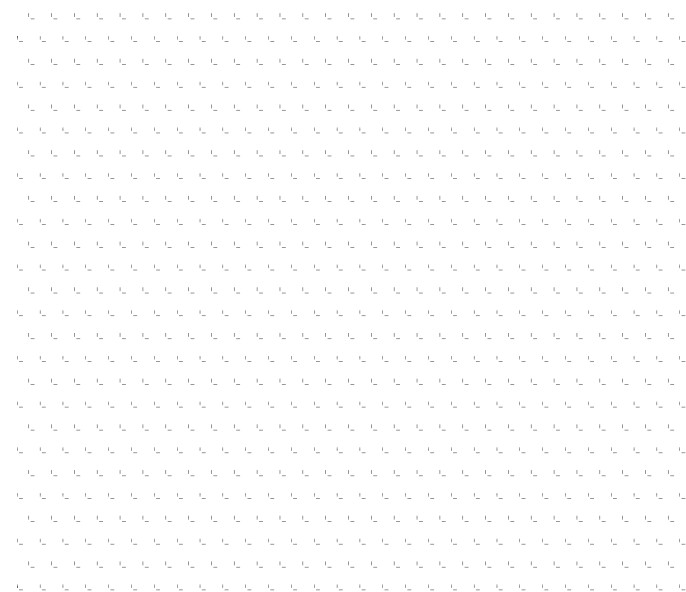




Fig. 229. Talleres.

en la medida que iban remendando, ya que mientras lo hacían podían escucharse y conversar. A partir de ahí se generaron otras dinámicas como son el cuerpo como territorio y bitácoras itinerantes, donde se van escribiendo las narrativas coherentes de vida.

*El proyecto propicia entonces el encuentro con el mundo interior, con las experiencias íntimas, se trabaja en lo que se asigne como bitácora de recorrido personal, y así el individuo puede escribir y narrar eventos en su momento de paso, construirlos, reconstruirlos, organizarlos y cancelarlos mientras utiliza la costura como herramienta. El acto de coser es muy agradable y tanto hombres como mujeres lo hacen con gran facilidad; además, permite el diálogo espontáneo y crea un ambiente propicio para la confianza, la complicidad y el gesto afectuoso.<sup>103</sup>*

Y el otro proyecto se tituló: *Remorar la nueva flora*, del Colectivo Cartografía del pasado. Cuando las familias se van dejan con su paso una construcción de comunidad. Los desplazados llevan consigo historias del barrio encarnadas, instantes que han significado la transformación cotidiana del contexto y que se constituyen como testimonios vivos de un desarrollo. Con su partida se llevan recuerdos y apartados de barrio impresos en su cuerpo; sin embargo, permanece una conexión simbólica, presente en los tejidos sociales que la han conformado, los acontecimientos de interacción (en este caso Rememorar la nueva Flora) permiten que el presente propio de cada individuo se entrelace en una realidad de intercambio y actualidad en comunidad.

## Multiplicando los puntos de resistencia

*El verdadero empowerment no es tanto un mensaje comunicado por un grupo bien informado como un proceso por medio del cual los oprimidos participan en y construyen un medio para el cambio.*

Paolo Freire

103. Catálogo: *Ex-situ/In-situ Moravia. Prácticas artísticas en comunidad*. Medellín: Municipio de Medellín, COMFENALCO, 2010. Pág. 123.



Con el propósito de establecer conexión con los Moravitas y sus historias de vida vinculadas al proceso de reubicación, el proyecto cultural debía estar enfocado claramente en prácticas artísticas que posibilitaran otro tipo de relaciones y resultados de investigación, centradas en el acompañamiento con propuestas colaborativas y de intención social.

La convocatoria se preocupó por invitar a artistas con proyectos de arte donde en sus planteamientos estuviesen involucrados terceros. Ex-situ/In-situ Moravia buscó diseñar el proceso «desde y con» las personas sin imponer líneas de acción ni objetivos específicos, como una oportunidad justificada en el hecho de estar atendiendo las subvaloradas necesidades de expresión de la comunidad.

Se plantearon procesos que generaron el reconocimiento de grupos étnicos marginados y de prácticas socio culturales estigmatizadas, en otros procesos se generaron proyectos de corte beligerante que vincularon lo estético con lo político en pro de reivindicaciones simbólicas, pero en general y de acuerdo al nivel de involucramiento de los participantes en los procesos, algunos experimentaron sosiego y despertaron su sentido del humor frente a la frustración y el dolor que generó la reubicación y la pérdida.

Sin duda, el mejor legado que el proyecto ha aportado al desarrollo sociocultural de estos habitantes es la indagación y el diálogo permanente que han establecido los artistas y colectivos invitados a este proyecto, con las comunidades vinculadas,<sup>104</sup> a través del intercambio y la construcción colectiva de lo público por procesos de creación colectiva, incitando a la revisión de la memoria, el diálogo de saberes sociales, los imaginarios culturales, la creación de redes y el afianzamiento de las prácticas pedagógicas comunitarias en la producción de nuevos espacio públicos de encuentro.

Esto requiere un trabajo previo por parte del artista que quiere entablar procesos creativos con comunidades que desconoce, que desea inmiscuir la práctica artística con individuos particulares y ajenos al conocimiento artístico; para ello los artistas han entablado relaciones con los habitantes de la comunidad inmiscuyéndose en asuntos de toda índole.

Algunos, previamente a sus intereses estéticos, buscaron continuar con sus propios procesos de investigación, como es el caso de Paola Rincón, que constantemente ha trabajado el tema indígena

104. Como ya hemos mencionado en su mayoría fueron población desplazada, reasentados, madres comunitarias, amas de casa, población afrodescendiente, indígenas, jóvenes de la comunidad Hip-Hop, niños y niñas, estudiantes de las comunidades educativas, entre otros grupos focales.

en Colombia y otras regiones del continente o de Liliana Angulo cuyo trabajo ha estado dirigido a la investigación sobre la cultura negra.

En otros procesos de experimentación se ha buscado explorar conjuntamente con los vecinos realidades mutuas para ejecutar proyectos compartidos y que en su realización se obtuvieran resultados de colaboración; este proceso de inmersión evidencia el trabajo que hace el artista investigador, que poco a poco va adentrándose al territorio y como desde ahí empieza a ser un detonante.

Pero ¿detonante de qué? de preguntas, donde los encuentros y entrevistas no solo son parte del suministro de datos relacionados con el territorio, sino que parten de la activación de debates entre las personas que participan en el proceso; las tensiones y análisis invitan a nuevas preguntas, hallazgos y maneras de formalización posibles.

La distintas interculturalidades promovidas en Ex-situ/In-situ ponen de manifiesto las prácticas artísticas como medio para la participación ciudadana. Los proyectos promovieron de manera estratégica reflexiones desde distintos dispositivos que permitieron las resistencias locales.

Desde su planteamiento táctico y social, políticamente articulados en su despliegue con las circunstancias que acuciaban al barrio, oportunidades de actuación que se enfocaron en las circunstancias mismas de los actores concretos, por ejemplo, en el cuestionamiento a la reordenación de este conglomerado urbano y su incidencia administrativa por la reubicación de su población en otros lugares de la ciudad bajo las premisas de desarrollo y progreso.

Las tácticas en este caso, manejadas en los distintos proyectos, generaron la interacción social y la construcción de redes que les posibilitaran un sentir en comunidad más amplio, promoviendo la reflexión del entorno, en los cuales se presintió que los usuarios se reapropiaran del espacio, organizándose desde procedimientos que permitieron ganar validez con relación al tiempo, a las circunstancias del reordenamiento urbanístico.

Las tácticas empleadas en cada proyecto fueron las maneras de articular que cada artista o colectivo invitado consideró oportuno desplegar en esa relación de interacción con la comunidad. En las distintas intervenciones se definieron un reconocimiento implícito de un estado de las cosas, acciones selectivas que han sido capaces de evidenciar grietas en distintos aspectos a manera de señalamiento.

Idealmente estas debían generar una virtualidad transformadora sobre la percepción del contexto, su reorganización en términos sociales, políticos, que en algunos casos condujo a cierta transformación

de los modos de relación de las personas implicadas consigo mismas y con su entorno, tanto físico como comunitario.

Desde un análisis de tipo «articular», todo se sucedió en una dialéctica continuada de información y mutua retroalimentación entre el ámbito de creación artística y el espacio social del barrio Moravia. Los agentes sociales definieron los objetivos y la curaduría, el tiempo de intervención, situando y condicionando las prácticas artísticas que surgieron a su alrededor.

A su vez, las prácticas artísticas aportaron lenguajes y modos de relación que informaron de circunstancias específicas, de modos de sentir y habitar, de la necesidad de escuchar al otro, poner sus llamados y reflexiones en red o contacto con los demás habitantes del barrio, otro modo de entenderse como ciudadanos miembros de colectividades, que por medio de intereses artísticos, permitieron otra forma de relación y visibilidad de sentires comunes.

Por lo tanto, hablamos de un alto grado de articulación, porque ambas partes de producción de realidad se encontraron y tramaron de manera recíproca, implicando que las prácticas no se limitaran a representar una realidad, sino que inevitablemente estuvieron atentas a construir, asumiendo implícitamente a todos los agentes implicados en los distintos proyectos en cuestión.

Por esta razón, desde los distintos proyectos se analizaban las acciones realizadas en el trabajo de campo para la consecución de los relatos de vida, que a su vez arrojaban datos para la comprensión del contexto, recomendando generar preguntas que ayudaran a articular las temáticas de discusión, además de la consolidación de redes de informantes que potencializaban la discusión en el proyecto de investigación, confrontando los hallazgos desde la información obtenida en las diversas fuentes: investigaciones, lectura del contexto, etc.

El trabajo de los proyectos participantes, definidos en colaboraciones procesuales centrados en la historia viva/presente de cada uno de los habitantes del barrio y su fundamental disposición, confirman el poder de este proyecto artístico a partir de los dispositivos artísticos planteados con la comunidad del barrio Moravia.

Una comunidad que estaba quedando en la diáspora, en procesos de exclusión muy fuertes, va encontrando amigos y mecanismos que les permiten reivindicar su espacio en la ciudad y, de la misma forma, colaboraciones con las organizaciones sociales activistas de la comunidad.



Es precisamente en ese espacio «opaco», fronterizo entre la ciudad moderna con sus planes urbanísticos y las comunas de Medellín, en este caso el barrio Moravia y su exclusión, donde ha tenido su radio de acción el proyecto como laboratorio social, donde las prácticas artísticas en comunidad se ubican como formas mediadoras en el centro del conflicto descrito, insinuándose como el puente relacional de comunicación que, sin prescindir de lecturas críticas sobre la realidad, ha conectado las comunidades entre sí, desde sus esferas de memoria e identidad.

De parte de los curadores, desde su análisis particular, consideraron que se ha aportado al campo del arte, ampliado desde las tácticas de la creación colectiva y el ámbito participativo. El desarrollo del proceso, ante todo fue respetuoso con la función del arte en la sociedad. Para ellos el artista, en este caso, más que un sujeto autista frente a las problemáticas sociales y a las dinámicas de las ciudades colombianas contemporáneas, se ha revestido del rol de mediador y enlace del saber experto con el saber espontáneo.

Evaluando a su vez como la curaduría no es solo un rol o posición de expertos elevados en su torre de marfil, como reflexiona el director del proyecto:

*Si hiciéramos un símil entre el concepto de las responsabilidades históricas asignadas al curador de arte, la comunidad igualmente nos ha enseñado que quien más conoce y cuida de su territorio como objeto de estudio es ella misma; quien mejor tiene un criterio para elegir o seleccionar al vecino o al contexto locativo más expedito –el aquí o allá, quién o cómo- para que se ejerza la práctica artística es la comunidad que sirve de guía. Y si de acompañamiento de trata, en el territorio ella, la comunidad, y sus miembros son los que verdaderamente acompañan el trabajo de los artistas, los guían, los protegen, les proponen, los corrigen, los invitan, les enseñan.<sup>105</sup>*

Cuando se da una verdadera relación entre artistas y comunidad, en una comunicación recíproca y sin jerarquías, la comunidad es la co-curadora en la implementación del proyecto. El resultado de este tipo de procesos entre artistas y sujetos no artistas, constata que las comunidades que participaron en la creación de estos espacios públicos de diálogo, de relación, se sienten complacidas, orgullosas de aportar a sus barrios y a sus vidas.

105. URIBE, Carlos. “Las prácticas artísticas en comunidad: un horizonte de acción que transforma las relaciones arte/sociedad en Medellín”. Bogotá: Revista de artes visuales Errata#. Nº7, abril 2012. Pág. 182.



Estas relaciones se han fundamentado en la convicción y el deseo de establecer puentes con otros, sin desconfianza, pensando más en lo positivo que puede generar el encuentro de saberes para el desarrollo de su comunidad y, fundamentalmente, para sí mismos.

Las prácticas conciben el arte como instrumento para la transformación social, relacionándose con los espacios sociales, culturales y productivos de Moravia, con el propósito de generar espacios de diálogo y encuentro para los habitantes y para los artistas. Buscando contribuir con elementos de «la creatividad del arte» en el proceso de transformación urbana y social, en un área con fuertes problemas socio ambientales, pero en profundo proceso de transformación.

Aunque en su práctica estas formas artísticas plantean abordar una amplia gama de situaciones con sus particularidades, no dejan de ser situaciones micro dentro de un gran abanico de posibilidades. Es destacable la labor de empoderamiento de algunas de las propuestas a la población y el cuestionamiento a situaciones particulares de la comunidad, que por medio de las propuestas artísticas permitieron el debate, la posibilidad de la palabra, el ejercer como individuos y ciudadanos, la posibilidad de ampliar conciencia social y política desde la creación, permitiendo el desarrollo de cualidades cognitivas.

Curiosamente donde más se encontraron problemas para ubicar artistas o instituciones culturales que trabajaran dentro de los parámetros de práctica artística comunitaria fue en la ciudad de Medellín, demostrando que el interés de los artistas y mediadores siguen centrados en las dinámicas económicas y de reconocimiento, de querer ser genios y figuras.

Como por ejemplo el reto de convencer a las instituciones culturales patrocinadoras para que no invirtieran desde su contribución cultural y económica en construir esculturas y representaciones estéticas en los espacios urbanos que quedaran desalojados, como estos pretendieron en primeras instancias.

La idea que difícilmente se logró potenciar fue justo lo contrario, invertir en proyectos que apoyaran desde lo cultural a los habitantes de esta comunidad específica, en generar procesos de construcción de memorias, de identidad, procesos de acompañamiento y reflexión comunal, mediadas por lo artístico y de una manera amplia y comprometida, como finalmente se consiguió promover.<sup>106</sup>

106. «Reconocidas instituciones artísticas que en un primer momento se plantearon como avaladoras del proyecto como el Museo de Arte Moderno de Medellín y El Museo de Antioquia, los cuales propusieron la implantación de esculturas conmemorativas con la participación de escultores de reconocimiento nacional para ubicarlas en los nuevos espacios públicos que se generaran.» Entrevista con Carlos Uribe en Medellín. Febrero de 2014.



Otro aspecto importante son los espacios de inmersión comunitaria, que fortalecieron los diálogos de las personas que se involucraron en el proyecto de investigación. En este caso las preguntas formuladas tienen la intención de poner en discusión lo barrial, la identidad, el territorio, los espacios comunes, la reubicación y las redes barriales. Sin embargo, la confrontación de datos obtenidos nos permite llegar a un contraste de miradas.

Vemos así, que las historias referenciadas parten de lo personal y van construyendo lazos sociales en un contexto inmerso en lapsos de violencia, sobrevivencia y abandono estatal; además, la revisión de las investigaciones generadas alrededor del barrio Moravia, la violencia pandillera, la incidencia del narcotráfico en las dinámicas barriales, el análisis crítico de la presencia de las instituciones del Estado, los modos de representación de los jóvenes, entre otros temas.

### **Sensaciones de instrumentalización de las prácticas artísticas**

Si bien el propósito de Ex-situ/In-situ no fue evitar el desalojo y la reubicación de los habitantes del El Morro, tal posibilidad despertó la sensación de estar coayudando al trabajo de transformación urbanística planteada desde el Macroproyecto administrativo; una suerte de oportunidad de «hacer humano el proceso» impregnó de trabajo social la preocupación de algunos artistas frente a sus procesos, desconfiando y confundiendo el carácter escurridizo de las prácticas artísticas en comunidad.

La situación en este caso es significativa y contradictoria en algunos aspectos. Se percibe una contradicción intrínseca de un programa que puede estar usando la cultura para suavizar heridas y nivelar la exclusión de la población, acompañando desde el uso de la práctica artística el proceso de desalojo y reubicación de una comunidad, para ponerla como exitoso escaparate de proyectos de administración política de una ciudad.

Cuando la cultura acontece en una comunidad marginada, los efectos del acontecimiento agravan las desigualdades de esa comunidad si el capital resultante incrementa el de quien los desarrolla para su bandera personal; en este caso, esa ambivalencia puede ser contrastada con el resultado artístico cultural, que al no poder ser medido cuantitativamente (y en este caso no interesa), cualitativamente se perciben elementos de gran valor: el empoderamiento, la palabra, la alianza y el reconocimiento de sí mismos.

Vemos como el Macroproyecto, al desatender aspectos «no productivos» como las emociones, la memoria y los valores en el proceso de reubicación, tratando sin distinción las nociones de territorio, lugar y espacio, ha generado malestares y resistencias en la población residente y reasentada.

Sin embargo, considero que ha faltado reconocer el sentido de desarrollo que comprende y valora esta comunidad en relación con su cultura. Lo menciono porque de su comprensión podríamos explicar si resistirse al cambio y quedarse en el barrio Moravia, en las condiciones de precariedad social antes descritas, serían vistas como expresión de ignorancia o de astucia para sacar mayor provecho de la asistencia del Estado.

También está la opción de lectura que lo legitima como expresión de sus *capacidades de aspiración*, aquello que el antropólogo Arjun Appadurai<sup>107</sup> define como una capacidad cultural, especialmente entre los pobres, de poder encausar la lógica orientada al futuro del desarrollo, como un aliado natural al encontrar los recursos necesarios para enfrentarse y alterar las condiciones de su propia pobreza.<sup>108</sup>

Privilegiando esta última opción, quiero decir que aunque nadie merece vivir entre basura, corresponde tratar con dignidad a quienes lo han hecho o vienen haciéndolo, construyendo empoderamiento desde lo cultural para que asuman mayores responsabilidades, logren desplegar sus capacidades y libertades, creando a su vez oportunidades, simbólicas por un lado y económicas por otro.

En el caso específico tratado, en la reubicación de esta población han roto sus dinámicas de sustento económico al no poder seguir ejerciendo el reciclaje, al ser ubicadas en lugares alejados para su acopio, distribución y, finalmente, rompiendo sus redes de solidaridad y comunidad.

De esta forma, se lleva a cabo una crítica de las formas especiales urbanas producidas por la administración pública, de los conflictos espacio-económicos que constituyen el diseño del espacio urbano contemporáneo, así como de la función de las instituciones artísticas (Centro Cultural de Moravia y el mismo proyecto).

107. APPADURAI, Arjun. *La Modernidad Desbordada: Dimensiones Culturales de la Globalización*. Montevideo: Ediciones Tricle, 2001.

108. Este argumento va en contra de la esencia de muchos de los prejuicios sobre la oposición entre cultura y economía. Pero nos ofrece una nueva base sobre la cual los promotores de políticas públicas pueden responder dos preguntas básicas: ¿por qué la cultura es una capacidad digna de ser construida y reafirmada? y ¿cuáles son las maneras concretas en que puede serlo? En: ROMERO CEVALLOS, Raúl: “¿Cultura y Desarrollo? ¿Desarrollo y Cultura? Propuesta de un debate abierto”. Lima: Cuadernos PNUD, Series Desarrollo Humano N° 9, 2005.



Fig. 230. Nuevo acceso peatonal a El Morro.



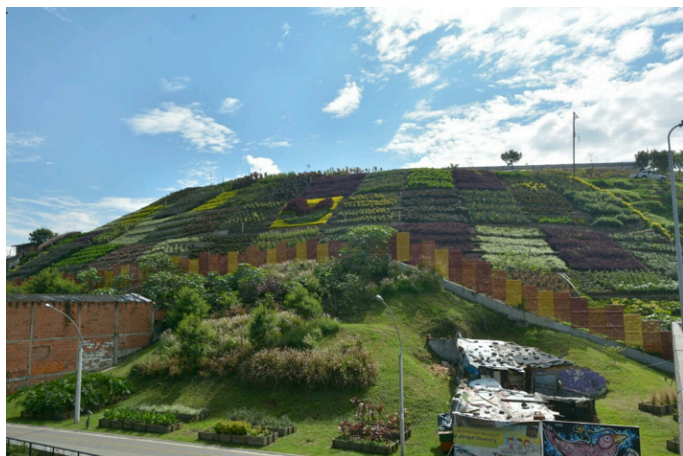


Fig. 231. Sector El Morro en la actualidad, después del proceso de reubicación y reforma urbanística.

Adicionalmente, se critica el deseo de aprovechamiento del arte comunitario en los planes de desarrollo urbano, procesos todos ellos articulados en la configuración del espacio llamado público, encaminados desde todos sus aspectos a facilitar la reestructuración espacial y simbólica del capitalismo globalizador.

De esta manera se puede afirmar que el proyecto urbanístico por parte de la administración buscó una cierta humanización por el interés social y la articulación cultural que impulsó en los tres años del proyecto. Sin embargo, alcanzó su labor de desterritorializar a la comunidad, desde la misma manera de hacer uso de las prácticas culturales para su reestructuración urbana, aprovechando proyectos artísticos como mera fachada social y el uso de la cultura para sus fines.

Desde luego que el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia continuó con su labor social y cultural en la zona, que dineros destinados a este fin continúan fluyendo como no había ocurrido anteriormente. Pero los proyectos realizados en Ex-situ/In-situ Moravia llevaban implícita la crítica a la exclusión social de sus habitantes y del proyecto urbanístico al que habían sido enfrentados.

De la situación de exclusión de la que hacían parte sus habitantes, del deseo de continuar con sus redes solidarias planteadas por ellos mismos, estas resultaron robustecidas por los proyectos artísticos generados. De esta manera, se potenció el sentimiento generalizado en torno a la pérdida de su espacio como espacio de interacción vital, la desintegración inminente del sentido de comunidad y la vinculación social o el resultado desde lo barrial para esta comunidad. De este modo, se coincide con las afirmaciones que el filósofo político Pietro Barcellona, sostiene en el mismo sentido:

*Así pues, será necesario luchar por la ocupación del espacio urbano significativo, restituir a la ciudad el valor de uso cuando las corporaciones intentan apropiarse de la tradición para sus nuevos barrios; resistir a la colonización de los lugares de la memoria y del morar, a la cancelación de la autonomía social y de toda idea de uso colectivo del espacio y del tiempo; desestructurar el lenguaje de la uniformidad para reencontrar el lenguaje de la diferencia, los lugares del sufrimiento y de la desigualdad; en una palabra, multiplicar los puntos de resistencia, que no se dejen iluminar por los reflectores de la opulencia y del consumo de masas.<sup>109</sup>*

109. BARCELLONA, Pietro. *Posmodernidad y Comunidad. El regreso de la vinculación social*. Madrid: Trotta, 1992.



## Práctica Artística en La Grieta

*El proyecto funcionó como una grieta en el concreto de la homogeneidad del desplazamiento, de la homogeneidad implícita en la palabra «desplazado» y en la condición estática de la víctima.*

Ludmila Ferrari <sup>110</sup>

Práctica Artística en La Grieta parte del desencanto del arte como discurso privilegiado y pregunta por las posibilidades de generar una práctica políticamente artística. Este proyecto se planteó desarrollar prácticas artísticas junto a un grupo de población desplazada en la localidad de Ciudad Bolívar en Bogotá.

Ciudad Bolívar es un barrio popular ubicado al sur de la capital cuya población además de numerosa, medio millón de habitantes, está directamente relacionada con el desplazamiento por la violencia en el país y está compuesta por refugiados, en su mayoría campesinos, testimonios fieles de las diversas guerras y violencias que ha sufrido la población campesina colombiana.

De esta manera, a partir de la década de los años ochenta, la guerra civil en el país ha forzado la migración de grandes poblaciones rurales a las ciudades, sobre todo hacia finales de los años noventa e inicios de dos mil, durante la cruenta lucha por parte de los paramilitares muy cercanos al narcotráfico y en algunas ocasiones al aparato militar del Estado contra la guerrilla.

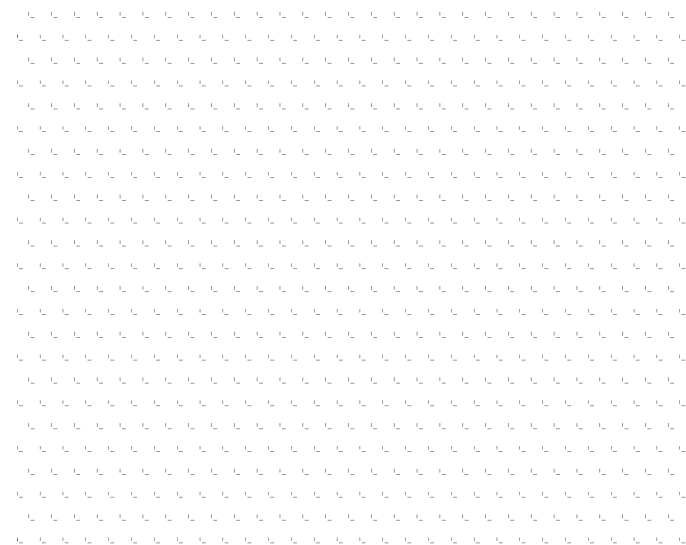
La cantidad de desplazados alcanza unas cifras sobrecogedoras produciendo una oleada masiva que llega en este caso a Ciudad Bolívar en Bogotá.<sup>111</sup> El resultado de esta situación es el asentamiento ilegal, sin condiciones básicas de vivienda, invasiones forzosas, desequilibrio social, etc., donde el

110. Informe del proyecto presentado al Ministerio de Cultura en: <http://liebrelunar.com/site/2011/08/practica-artistica-en-la-grieta/> (Consultado, 02-05-2014).

111. Según las estadísticas del conflicto armado en Colombia recogidas por el Centro Nacional de Memoria Histórica, en el desplazamiento forzado entre 1996 y 2012 se han registrado 4.744.046 víctimas. *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica. Resumen. Imprenta Nacional de Colombia, 2013.



Fig. 232. Patchwork, Julia Caicedo.



trabajo de apoyo estatal ha resultado insuficiente para garantizar un nivel de vida apropiado para sus habitantes.

El proyecto tuvo una duración de tres años, de Septiembre de 2007 a Julio de 2009 y se extendió a lo largo de tres sectores, a saber, en los barrios Jerusalem, Caracolí y Potosí, vinculando a un total de 160 personas, varias instituciones y organizaciones. Práctica Artística en la Grieta buscó despertar, revivir y valorar a través del ejercicio artístico las fuerzas sociales, morales y políticas socavadas profundamente por el destierro y la violencia en la población desplazada.

Por un lado, pretendió responder a necesidades manifiestas de esta población: el sustento económico, la alimentación, la activación de la capacidad de trabajo y la búsqueda de una adaptación al medio capitalino. Por otro lado, buscó indagar por aquellas necesidades no explícitas como la superación del estatismo derivadas de la condición de víctimas, la necesidad del auto-reconocimiento como sujetos históricos, la pregunta por la identidad y la indagación por su relación con la tierra y el territorio. El proyecto se planteó desde la práctica, a partir de los aportes, perspectivas de la comunidad y desde un posicionamiento crítico frente al arte como institución.

Ludmila Ferrari es una artista argentina que llegó a la ciudad de Bogotá para realizar sus estudios en el programa de artes visuales de la Universidad Javeriana. Su trabajo artístico ha explorado las relaciones posibles entre las prácticas artísticas y los procesos de representación colectiva desde una interrogación por lo político.

En ese momento en Colombia, durante el gobierno del presidente Álvaro Uribe Vélez, la situación política tuvo una fuerte relación con el proceso de desplazamiento forzado y los distintos procesos de invisibilización por los cuales se constituye una hegemonía.<sup>112</sup>

Para ella, esta situación estaba muy presente en sus reflexiones en su experiencia viviendo en Colombia como artista y le sugerían varias inquietudes ¿Cómo se relaciona una situación social con el arte? Y que sea una mirada representativa sin caer en el cliché de representar a los oprimidos del mundo. ¿Cómo descentralizar el discurso del arte y sacarlo de su marco institucional? mirar a su alrededor esta realidad, ver lo que hay y empezar desde ahí; Ferrari manifiesta que se empezó a hartar del manejo artístico tradicional.

---

112. El contexto sociopolítico está referenciado con mayor amplitud en el Capítulo Segundo.

Ella estudió con una beca concedida por los jesuitas y dentro de sus compromisos estaba el de realizar un trabajo social. La Facultad de Medicina implementaba entonces un programa llamado Vidas Móviles, cuyo objetivo era ayudar a la población desplazada ubicada en Ciudad Bolívar.

Los profesionales vinculados al programa pertenecían al área de la salud: medicina, psicología, enfermería y Ludmila se incorporó al programa sin saber muy bien qué posición podría ocupar allí. Se le propuso inicialmente que pintara algunos murales o que, de una manera ornamentaria, se relacionara con la comunidad y con el proyecto. Sin embargo, ella quiso buscar desde lo artístico un espacio para relacionarse con la comunidad. Cuando llegó a Ciudad Bolívar, en sus primeras valoraciones se dio cuenta que en el proyecto de salud no aparecían aspectos como identidad o representación.

## Ciudad Bolívar

Como vengo diciendo, Ciudad Bolívar es una ciudadela donde se concentran la mayoría de la infravivienda y la miseria de Bogotá.<sup>113</sup> El sueño de una vivienda propia, el deseo de encontrar trabajo y paz, fue para muchos ciudadanos el motor que, en su condición de desplazados en busca un futuro mejor, los ha llevado a habitar este lugar.

A pesar del crecimiento del desarrollo urbano, la localidad de Ciudad Bolívar es una de las más marginadas dado al abandono y corrupción de los gobiernos (locales y distritales). La mala administración de los recursos, la falta de control y presencia de autoridades (Policía y Ejército) hacen de la localidad una de las más peligrosas del distrito capital y también una de las más pobres, sumado a la pésima recolección de desperdicios por parte de las empresas de servicios públicos encargadas de limpiar la zona.

Contaminación y enfermedad es el panorama que se vive en las calles de la localidad, niños maltratados y cohibidos del derecho a la educación, sobrepoblación por falta de educación sexual temprana e información sobre planificación familiar; en Ciudad Bolívar el 22% de las adolescentes ya son madres y el 3,5% están embarazadas según estadísticas presentadas por el actual Alcalde Gustavo Petro (2012–2015).



Fig. 233. Ladera de Ciudad Bolívar.

113. La población de Bogotá supera los ocho millones de personas y la de Ciudad Bolívar es de más de un millón, lo que representan el 8,5% de los habitantes del Distrito Capital de acuerdo con las proyecciones de población del Censo General de 2005.

La zona urbana de Ciudad Bolívar es una de las partes de escaso recursos económicos donde predominan los tugurios o chabolismos, barrios marginales. La localidad está declarada por la autoridades distritales como zona roja, aunque ahora está dentro de planes turísticos que fueron posibles por el empuje de los jóvenes, insertando muchos lugares históricos de esta localidad de la ciudad de Bogotá. La mayor parte del territorio es rural.

Una particularidad de la localidad de Ciudad Bolívar es que su población es eminentemente joven, al igual que el barrio fundado en los primeros años de la década de los ochenta. Su población, en su gran mayoría, ronda edades comprendidas entre los 12 y los 18 años, casi todos hijos de hombres y mujeres que llegaron huyendo de la violencia o en busca de trabajo y oportunidades que no encontraban en las zonas rurales deprimidas.

Este componente poblacional define a la localidad desde dos puntos de vista: uno rural, que proviene del desplazamiento de los adultos desde el mundo agrario y con un imaginario campesino; y otro, que está encarnado en sus hijos, que ven con frustración una urbe que los rechaza, que les da la espalda por la ausencia de programas sociales y unas autoridades que los ven como potenciales criminales.

Es entonces, ese contraste entre lo rural y lo urbano, entre la cultura del emprendedor, que viene del campo en busca de oportunidades a la capital y la frustración de sus hijos, que ve todo lo negado por esa ciudad, lo que convierte culturalmente a Ciudad Bolívar en un terreno fértil, pero desconocido para el bogotano en general.

La población de Ciudad Bolívar ha vivido en carne propia los estragos de la guerra. Los adultos, que tuvieron que abandonar el campo por la violencia generada por el Estado, las guerrillas y paramilitares y los más jóvenes, que ven en las pandillas y nuevos grupos de autodefensa, una salida económica y una forma de vida dentro de la dinámica de la guerra.

La guerra y la violencia, caldo de cultivo propicio en un mar de desesperación y miseria, permiten tener un sustento, pero a su vez golpea a diario a la población de esta localidad convirtiéndola en una de las más violentas y donde el 76% de los hogares vive en la pobreza.

### Primeros pobladores

Entre las tribus indígenas que habitaban los territorios de las montañas de Bogotá, donde hoy se localiza Ciudad Bolívar, se encontraban los Suatagos, los Cundáis y los Usmes, todos pertenecientes a la confederación Muisca bajo el gobierno del cacique Sagüanmachica.



En 1539, tras la llegada de los primeros conquistadores, el zipa comparte su poder con estos primeros exploradores europeos que llegaban a este territorio en busca de riquezas. Este poder compartido y la no existencia de metales preciosos, hacen perder el interés de los dirigentes locales por la zona.

Al realizar un recorrido por la historia de los territorios que conforman en la actualidad Ciudad Bolívar, se aprecia una estabilidad en la tenencia de la tierra que es casi inédita en la mayoría de los territorios que constituyen la actual sabana de Bogotá. La región, que era denominada Selvas de Usme, durante el siglo XVI perteneció al clérigo franciscano Virrey Solís, que mantenía una relación afectiva con María Encarnación Lugarda de Ospina y que poseía propiedades aledañas a esta región.

Se sabe que fue él quien fundó la hacienda El Maná, con el fin de estar cerca de ella, aunque en 1764 tuviera que partir hacia España dejando abandonada la hacienda, que se extendía por los cerros orientales hasta la quebrada Yomasa. Poco después de que el Virrey Solís dejara la Nueva Granada, el fiscal del reino se apoderó de esos terrenos, dándoles el nombre de hacienda La Fiscala. La hacienda fue propiedad de su familia hasta 1910, cuando fueron compradas por Gonzalo Zapata Cuenca.

**Historia de la urbanización**

Según los primeros pobladores, la urbanización de Ciudad Bolívar tiene tres etapas diferenciadas. Todas ellas se han producido por el conflicto armado que vive el país desde hace 60 años, que ha propiciado desplazamientos de población de las zonas rurales en conflicto hacia la periferia de las grandes ciudades de Colombia.

*El primero es más o menos en los años 40, cuando se comienza a dividir o parcializar las grandes haciendas. Todo este proceso es impulsado por la violencia de liberales y conservadores que entonces azotaba el campo y generó desplazamiento masivo, sobre todo de tolimeses y casanareños, que fueron los que conformaron los primeros barrios bajos o del lado bajo de la montaña: La Candelaria, San Francisco, Perdomo y Lucero Bajo. Un segundo momento fue en los años 60 y 70, también por el desplazamiento forzado que la violencia generaba en el campo. Fueron estos desplazados los que poblaron la parte media de la montaña, es decir, los barrios Lucero Medio, Juan Pablo Segundo, Nutibara, México, Villa Jakie, Vista Hermosa. Otro momento de crecimiento de Ciudad Bolívar fue en los años 80, cuando los pobres, desterrados de otros lugares, incluso de la ciudad, ascienden a poblar las partes altas de la*



*montaña y forman los barrios Paraíso, Alpes, Mochuelo Alto. Fue por esta época, en 1983, cuando, mediante un decreto, se anexó ciudad Bolívar a Bogotá.*<sup>114</sup>

Dicho esto, es hacia 1950 cuando comienzan las primeras parcelaciones de la hacienda La Fiscala, cuyos dueños eran Luis Morales, Eliodoro Criollo, Mario Suárez y Rosendo Galindo. El primero en ver el potencial minero de la región fue Eliodoro Criollo, quien construyó hornos para la fabricación de ladrillos y, de paso, dejó que algunas familias se asentaran en sus tierras a cambio de que trabajaran como obreros de su ladrillera.

El inicio de la explotación de los minerales de las montañas de Ciudad Bolívar trajo consigo la explotación de sus primeros pobladores. Criollo, en vez de pagar un salario digno a sus trabajadores, les entregaba una cantidad de ladrillos y un trozo de territorio para que se alojaran cerca de la explotación por cada 1.000 ladrillos que ellos fabricaran, generando así la aparición de los primeros barrios miserables de la zona.

La explotación de la montaña comenzaba y, después de Criollo, los dueños de las otras haciendas que conformaban el territorio no tardaron en ver también la riqueza que yacía bajo sus pies. Así que después de la parcelación de la hacienda La Fiscala en los años cincuenta, se inició la parcelación de otras grandes haciendas ubicadas hacia el sur del río Tunjuelito, como Casablanca, La María, La Marichuela, Santa Rita, La Carbonera y El Cortijo.

Este inicio de la urbanización y las condiciones socioeconómicas a las que se enfrentaban los primeros mineros asalariados de la región condicionaron la urbanización de la montaña. Unas condiciones que no mejoraron y que, por la precariedad de los materiales con la que se construyeron esas primeras viviendas, sumado al déficit de servicios públicos, no ofrecían a sus habitantes un nivel de vida adecuado.

Con el pasar de los años surgieron barrios como La Despensa, Meissen, San Francisco, Buenos Aires, Lucero Bajo o La María, todos ellos situados en las partes bajas y medias de la montaña y que fueron fundados por personas que huían de la violencia en Tolima, Boyacá y Cundinamarca, con el anhelo de encontrar un trabajo, mejorar sus niveles de vida y una paz que en sus territorios les era negada.

---

114. “Ciudad Bolívar en Bogotá: un territorio en disputa”. En: <http://periferiaprensa.com/index.php/edicion-actual/176-ed-antiores/edicion-84-mayo-2013/1182-ciudad-bolivar-en-bogota-un-territorio-en-disputa> (Consultado, 11-09- 2014).

La montaña era la fuente del sustento para el crecimiento del monstruo que comenzaba a expandirse por las fértiles sabanas que la rodeaban. Bogotá, con un hambre insaciable, requería de más materiales de construcción y, a su vez, de más mano de obra barata para extraer el material de la montaña. Esa montaña, antes ignorada, pero verde y exuberante, se convierte en fuente de sustento de todas estas familias desplazadas y en la cantera, que convertiría a Bogotá en la megaurbe que es hoy.

Las empresas mineras, todavía de tamaño muy reducido en aquella época, se comenzaban a instalar en la zona y fueron fuente de empleo de las familias asentadas en este territorio. Las ladrilleras producían de manera artesanal la mayoría de sus productos, evitaban el uso de maquinaria para abaratar costes.

El trabajo, entonces, era inhumano para sus empleados y las condiciones laborales precarias. Los Chircales, ladrillera famosa por el documental de Marta Rodríguez,<sup>115</sup> donde se denunciaban las condiciones crueles e inhumanas en que la empresa tenía a sus trabajadores, fue una de estas incipientes industrias de la construcción.

En los años setenta y ochenta es cuando la tecnificación y la maquinaria pesada llegan a las montañas de Ciudad Bolívar de la mano de las grandes empresas extractoras de minerales de construcción, sobre todo a las orillas del río Tunjuelito. Se estima que para esta época la población había ascendido hasta los 50.000 habitantes dentro de Ciudad Bolívar. La segunda etapa de urbanización comienza en los años ochenta, con el poblamiento de la parte alta de las montañas. En este periodo nacen barrios como Naciones Unidas, Cordillera, Alpes, Juan José Rendón, Juan Pablo II y otros más.

Una iniciativa que explica la urbanización de Ciudad Bolívar, fue el programa «lotes con servicios» del Banco Interamericano de Desarrollo, que financia la construcción de los barrios Sierra Morena, Arborizadora Alta y Baja, que concentraron a sectores marginados del país y de Bogotá, en busca de una vivienda propia en esta zona de la ciudad.

Pero hasta el mes de Julio de 1984, no es cuando se crea por parte de las autoridades la zona 19 de Ciudad Bolívar, como homenaje al libertador Simón Bolívar, a la vez que se incorporaron las nueve veredas que hoy conforman el área rural de esta localidad, con una extensión total aproximada de 12.298ha, de las cuales, en los años setenta, el 78,2% correspondía a la zona rural y el porcentaje

115. RODRÍGUEZ, Marta. “Chircales 1972”. En: <http://www.youtube.com/watch?v=YwDR-eU8XuM> (Consultado, 11-09-2014).

restante (21,8%) era urbana.<sup>116</sup> Después de Sumapaz y Usme, Ciudad Bolívar está clasificada como la tercera localidad con mayor superficie rural y como la quinta localidad con mayor cantidad de área urbana.

## El deterioro ambiental

Lastimosamente, con la minería llegaron los problemas ambientales y las continuas inundaciones provocadas por la deforestación. La montaña había perdido sustrato y las continuas lluvias inundaron estos barrios hechos con materiales precarios y escasos recursos. La del 2011, la más fuerte que se recuerda, afectó a los barrios aledaños al río Tunjuelito Villa Jakie y México.

Las empresas, que habían convertido la montaña en una gran cantera, desviaron los ríos para explotar sus lechos y al llegar el invierno el río retomó su cauce inundando gran parte de Ciudad Bolívar. A las continuas inundaciones de las zonas bajas hay que sumar los problemas respiratorios que afectaban a los habitantes cercanos a las canteras, además de la contaminación de los ríos, riachuelos y quebradas que hace algunos años recorrían el sector.

El aislamiento que vive Ciudad Bolívar es evidente, ya que no hay muchas rutas de acceso y las pocas que hay están en muy mal estado. A esto hay que sumarle el daño constante que sufren las pocas vías existentes en el barrio, causados por los camiones pesados que entran y salen para transportar el material de las canteras.

Actualmente, Ciudad Bolívar es el centro de explotación minera más importante de Bogotá. En el año 2000 se aprueba el megaproyecto Parque Minero Industrial, que se extiende de Ciudad Bolívar hasta Soacha, generando unos niveles de contaminación no aptos para la vida de la población y dejando infértil el territorio explotado por las compañías mineras.

Según un estudio hecho por la administración, la zona es rica en materiales pétreos como la arcilla, en el sector del Mochuelo Bajo y el Barrio Bellavista; de gravas en el valle del río Tunjuelito y de arena, recebo y bloque, en las canteras de Jerusalén, quebradas Limas y Quiba.<sup>117</sup>

---

116. "Viajando por Ciudad Bolívar. Disfruta de tu localidad". En: <http://ciudadbolivarlocal19.blogspot.com.es/p/patrimonio-intangible.html> (Consultado, 11-09-2014).

117. Ibíd.

Según Ingeominas, esta zona tiene reservas para cincuenta años de explotación. Sólo en Doña Juana se identificaron entre 99 y 128 millones de toneladas de recursos medidos, indicados e inferidos, respectivamente; también en la de Fusunga se identificaron 304,7 y 889 millones de toneladas de recursos indicados e inferidos respectivamente. Sin embargo, este mismo territorio está habitado por aproximadamente 2 millones de habitantes, la mayoría de ellos de estratos 0, 1 y 2; sólo un 4% corresponde al estrato 3. La situación se agudiza cada vez más por la recepción de desplazados.<sup>118</sup>

La Ley 685/2001, que al parecer fue hecha a medida para las compañías CEMEX (mexicana), HOLCIM (suiza) y la Ladrillera Santafé, de la familia Pastrana, estipula la necesidad del uso de estos territorios para la minería extractiva, declarándola de interés social, sin que ningún título de propiedad se pueda oponer a ella.

Esta ley permite así despojar a los pobladores de la región de sus derechos y le proporciona a las compañías el derecho a determinar si adicionan o no cambios en todo el proceso de exploración, explotación y cierre de la mina. De este modo, la ley se convierte en cómplice de la acaparación y privatización de los recursos del suelo de Ciudad Bolívar, con el fin específico de la explotación por parte de empresas multinacionales, priorizando la ganancia de las compañías extractoras en detrimento de las necesidades y la vida misma de las comunidades que en ella habitan.

Además, el empleo ofrecido por las compañías mineras no respeta la legislación laboral, implementando jornadas laborales de hasta doce y dieciséis horas, con sueldos por debajo del mínimo legal vigente. Es cierto, entonces, que algunos de los que habitan en Ciudad Bolívar tienen un empleo generado por las multinacionales mineras, pero este no genera bienestar social, todo lo contrario: margina aún más a los más pobres de la ciudad y no les permite una movilidad social ni territorial dentro de Bogotá.

La población más pobre no puede afrontar los costes de vida de una ciudad cada vez más cara, con alimentos, impuestos, alquileres y servicios públicos de primer mundo, así que terminan relegados a la periferia y, en consecuencia, a la invisibilización de la administración y la sociedad.

Aun así la problemática de Ciudad Bolívar no es particular: los megaproyectos mineros han privatizado los ecosistemas más fértiles del país, enfrentando a la sociedad colombiana con el manejo irresponsable por parte de los políticos de los recursos naturales. La depredación de las fuentes de agua y su

118. “Ciudad Bolívar en Bogotá: un territorio en disputa”. En: <http://periferiaprensa.com/index.php/edicion-actual/176-ed-anteriores/edicion-84-mayo-2013/1182-ciudad-bolivar-en-bogota-un-territorio-en-disputa> (Consultado, 11-09- 2014).



contaminación constante ha generado crisis ambientales que comienzan a afectar a los mismos pobladores de las grandes ciudades, que antes, sin tener información suficiente, daban la espalda al problema por un supuesto crecimiento económico que al final solo ha beneficiado a unos pocos.

## La Resistencia

La organización popular de los habitantes del sector también ha sido constante. La resistencia a las políticas gubernamentales y el actuar de las multinacionales en la gestión y la lucha por conservar los recursos naturales que los rodea ha sido ardua y dura. Son varias y diversas las organizaciones sociales de carácter participativo que intentan cambiar la dinámica impuesta por los poderosos. Es el caso del colectivo Amauta, que desarrolla un trabajo en contra de estas dinámicas y explica lo siguiente:

*Nosotros, como comunidades de Ciudad Bolívar tenemos necesidad, frente a la sobre explotación y ruina de la ciudad, de generar espacios en los que se difunda, se discuta y se generen alternativas para cuestionar y hacer respetar la autonomía y el derecho a permanecer de los pobladores de estos barrios. Para evitar que las transnacionales Cemex, Holcim y la Ladrillera Santafé se sigan enriqueciendo durante 50 años más a causa de la minería en Ciudad Bolívar, pretendiendo desalojar a más de 2 millones de habitantes de nuestro territorio.<sup>119</sup>*

Conscientes del problema y la necesidad de confrontarlo, varias organizaciones defensoras de este territorio, entre ellas Amauta, se han articulado en La Red Distrital en Defensa del Medio Ambiente y el Agua, para fortalecer los espacios comunicativos y visibilizar las acciones, propuestas y actividades que se vienen desarrollando en los territorios en torno a dichas temáticas.

Para ello, La Red hace un acompañamiento a las organizaciones sociales, populares, barriales y comunicativas, con el ánimo de evidenciar su trabajo, su accionar, su análisis frente al desarrollo del territorio y contradicciones en el mismo. En sus esfuerzos está la esperanza de detener el arrinconamiento al que las empresas mineras en la ciudad están sometiendo a la gente y a sus territorios.<sup>120</sup>

119. "Ciudad Bolívar en Bogotá: un territorio en disputa". En: <http://periferiaprensa.com/index.php/edicion-actual/176-ed-anteriores/edicion-84-mayo-2013/1182-ciudad-bolivar-en-bogota-un-territorio-en-disputa> (Consultado, 11-09- 2014).

120. Ibíd.

**Barrio Jerusalén. Un oasis para los desplazados de la violencia.**

Los inicios del barrio Jerusalén se remontan a 1981, fecha en la que comienza el poblamiento espontáneo de la Hacienda Casablanca. El barrio nace como una sola unidad, sin divisiones administrativas. La unidad de la gente que comenzó a poblar esta zona se muestra desde el primer momento en el proceso construcción de las viviendas.

Los terrenos habían sido comprados a urbanizadores sin licencia y sin escrúpulos, que vendían los terrenos sin tener la titulación real de los predios. Los primeros vecinos que compraron estas parcelas, entregaban todos sus ahorros con la ilusión de tener una vivienda propia, humilde, pero propia.

Al ser un asentamiento ilegal tuvieron que organizarse para subir los materiales necesarios para la construcción de sus humildes viviendas y vigilar que la policía no les incautase los pocos materiales con los que contaban o que de noche quemaran los ranchos de cartón y tela asfáltica al considerarlos parte de una invasión.

A diferencia de lo que sucedió en la mayor parte de las periferias latinoamericanas y colombianas, donde la mayoría de las familias invadieron tierras de modo ilegal, en Bogotá predominó la modalidad de la compra de lotes individuales donde la familia autoconstruía su vivienda.

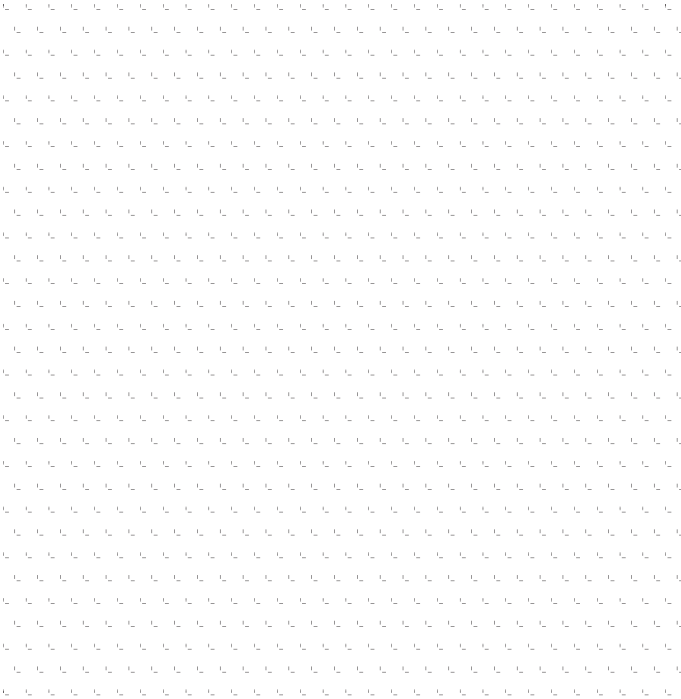
En un principio, la escasez de recursos era tal que las fuentes de agua se encontraban a más de cinco kilómetros, sus primeros habitantes debían bajar con recipientes para conseguir el preciado líquido. Los vecinos tuvieron que hacer la mayor parte de las obras, como el parque que fue construido por un grupo de jóvenes, financiado a través de fiestas o la carretera principal de acceso al barrio, indispensable para que llegara el transporte público. Hacia finales de 1987 más de 200 vecinos salieron todos los domingos con picas y palos, durante tres meses, para hacer la vía principal.

La división del barrio en las llamadas Malvinas comienza a producirse por la poca viabilidad de la organización vecinal, aunque eso no significó que los vecinos dejaran de trabajar en un frente unido para lograr la legalización de su barrio. En 1987 el Departamento de Acción Comunal fomentó la formación de Juntas con personería jurídica, se continuó con el tradicional trabajo de todas las Juntas unidas y con las organizaciones de base en busca de los servicios más básicos para la comunidad.

Al principio, las ocho juntas conformaron Asojerusalén y, aunque esta primera asociación se desmantelara al poco tiempo, optaron por Asocomunal o movimiento comunal. Las decisiones de



Fig. 234. Barrio Jerusalén, territorio olvidado por el Estado y gobernado por el crimen.



los vecinos se tomaban en asambleas, una estrategia que da sus primeros frutos con el programa de Gestión Compartida. Este programa, favoreció a seis de los sectores, pero Potosí y Plan Canteras quedaron por fuera de los planes de la administración, porque el Acueducto de la ciudad ya había previsto un plan para la zona, en el que no estaban integrados estos barrios a la red.

La lucha del barrio por los servicios públicos no ha parado con la administración local y con las empresas prestadoras de servicios. Al final, es beneficioso para las empresas, pues casi un millón de personas vive en el sector de Ciudad Bolívar y el consumo mensual les deja buenas ganancias, según cuentan algunos líderes locales, como Luz Myriam Garzón:

*Presido el Consejo Comunal de Potosí desde 1998. Desde entonces todos los sábados, a las 16:00 de la tarde, en Selodije hacemos las reuniones de diferentes comisiones: servicios públicos, educación, salud, según las necesidades de la comunidad. Junto con la localidad de Usme se protestó frente a Codensa (empresa eléctrica) y obtuvimos la satisfacción de que nos pusieran los contadores a mitad de precio. También hubo una lucha dura de negociación con ECOPETROL cuando nos dijeron que acabarían los expendios de cocinol (combustible usado en las estufas, pero altamente inflamable y peligroso) y la comunidad quedaría sin combustible para cocinar. Entonces, con los barrios Naciones Unidas, Arabia, Tesoro y Tesorito, protestamos hasta lograr la colocación de redes de gas natural.<sup>121</sup>*

Es a partir de 1999 cuando la administración local decide desarrollar la pavimentación del barrio Jerusalén en diferentes etapas. También el Programa de Gestión Compartida y la Acción Comunal que generaron la organización comunitaria, con promoción de Veedurías Comunitarias y la superación de las deficiencias educativas del barrio: seis escuelas intervenidas y adaptadas para los cursos de cero a tercero, acompañadas de la recopilación histórica del barrio Jerusalén.

Se recuperó el espacio público y se avanzó en construcción de andenes. En general, los chicos de barrios como Potosí son víctimas de grupos paramilitares que sólo en este barrio asesinaron entre 200 y 300 jóvenes desde comienzos de los años noventa.

121. Periódico Desde abajo. "Comité de desmarginalización de Jerusalén". En: *Ciudad Bolívar. Así se han hecho sentir 8 comunidades*. En: <http://www.desdeabajo.info/ediciones/item/93-comit%C3%A9-de-desmarginalizaci%C3%B3n-de-jerusal%C3%A9n-en-ciudad-bol%C3%ADvar-as%C3%AD-se-han-hecho-sentir-8-comunidades.html> (Consultado, 14-09-2014).

**Barrio Potosí. Un ejemplo para el sector**

Con unos 15.000 pobladores, Potosí es uno de los diez sectores del barrio de Jerusalén de unos 150.000 habitantes, a su vez uno de los 320 barrios que forman Ciudad Bolívar, una de las veinte localidades que integran la ciudad de Bogotá, de siete millones de habitantes.

La capital crece a un ritmo vertiginoso, en gran medida por la emigración de desplazados de la guerra. Desde 1985 la violencia ha provocado tres millones de desplazados, de los cuales un 23% llegaron a Bogotá, instalándose casi todos en barrios muy pobres de la periferia sur y suroccidental, donde más de la mitad de sus pobladores son víctimas directas o indirectas de seis décadas de guerras.

En el caso del barrio Potosí la lucha ha sido por la pavimentación de su lugar de vivienda, de su barrio, de sus calles. La Junta de Acción Comunal ha liderado siempre las gestiones interminables que la administración local les ha impuesto para poder llegar a su propósito. Ante cada visita y solicitud realizada a la administración obtienen como respuesta que el barrio, al no estar legalizado, no puede recibir inversión pública.

Sin embargo, la movilización de la comunidad y las acciones jurídicas impuestas durante años, lograron que las empresas públicas extendieran las redes e instalaran los servicios públicos básicos a los vecinos. Pero la legalización no llegaría hasta 1989, pese a lo cual el Distrito se negó a incluirlo en el plan de desarrollo para proceso de pavimentación. Las instituciones, una vez más, expresaron que no se podía pavimentar porque el barrio no tenía infraestructura para las aguas lluvias ni se habían canalizado las aguas residuales.

Luego crearon una tienda comunal para abaratar los artículos más necesarios y no tener que salir del barrio a comprarlos. El Centro de Atención Médica lo levantaron a comienzos de los años noventa. Más tarde, la emisora comunitaria, los grupos juveniles de danzas y deportes. Potosí se convirtió en poco tiempo en el sector más organizado y alentó a las demás juntas a unirse, creando JERUCOM, la unión de todas las juntas de Jerusalén.

Se convirtió en una referencia para toda Ciudad Bolívar. El 11 de Mayo de 1991, Evaristo fue asesinado, como tantos otros líderes sociales y vecinales del país en esos años. Al parecer, los asesinos fueron aquellos que se sentían desplazados por el trabajo comunitario, que encabezaba el director del Instituto Cerros del Sur. Su muerte quedó impune.

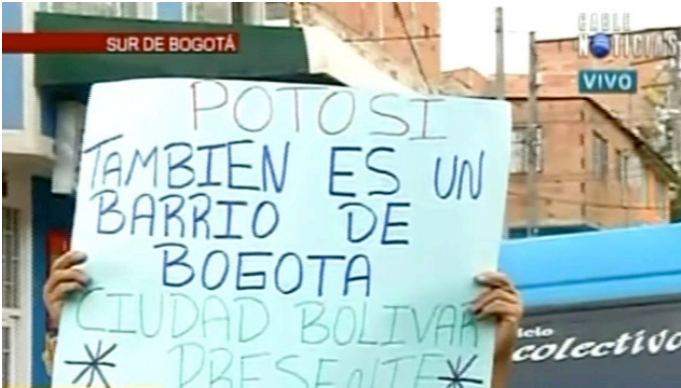


Fig. 235. Habitantes del barrio Potosí realizan una protesta pacífica con el fin de pedir a las autoridades gubernamentales la solución de varias problemáticas que afectan este sector de la capital.



La comunidad se propuso entonces llevar a cabo estas obras, y bajo acuerdos y compromisos con la Empresa de Acueducto y Alcantarillado de Bogotá, cumplieron su cometido, por lo cual el barrio fue reconocido y legalizado en el año 2002. Sin embargo, mientras se obtenía esta hazaña, una familia que pretendía ser la dueña de estos terrenos demandó al Distrito por la legalización del barrio, siendo el fallo en contra de los habitantes del barrio.

La ley los declaraba ilegales en sus propias casas. Cuando los vecinos del barrio hicieron el reclamo a la administración demostrando su legalidad y pidiendo, una vez más, la pavimentación de las calles de su barrio, la respuesta fue la misma de siempre: el barrio no es legal y, por tanto, el Distrito no puede hacer inversiones públicas.

Hoy en día, los habitantes piden la resolución de este enredo legal y que sus derechos prevalezcan sobre los derechos individuales de la familia que dice ser dueña de los terrenos. La movilización social comunitaria, si no se da una respuesta a sus problemas, seguirá siendo la única opción que les quedará.

Al problema del déficit en vías públicas, también se añade el de las aguas lluvias no tratadas en los barrios, es decir, dejadas para que corran libremente, que causan tremendos daños, entre ellos inundaciones y humedades en las viviendas de los vecinos. En Potosí, estas aguas propician que el 60% de las casas del barrio tengan humedad. En el caso de las viviendas que se encuentran en lo más alto de la montaña, cada vez que llueve, el agua que corre desde las partes altas se estrella de frente contra las viviendas y, por obvias razones, terminan inundadas y llenas de humedades.

### **Barrio Caracolí. Una historia de violencia**

Pero si la historia de Potosí sirve como ejemplo comunitario, la historia de Caracolí, aunque sea la montaña vecina, es de violencia y poca participación de la comunidad para sacar adelante el barrio. Esta zona de Ciudad Bolívar es una de las más violentas de la localidad y está tomada por los grupos paramilitares desde finales de los noventa. La violencia rural de la que huían sus primeros habitantes aún los persigue en la ciudad.

Sus calles no están asfaltadas y carecen de los servicios básicos. Las viviendas son mucho más precarias, casi todas de un solo piso y de materiales precarios como el cartón y la madera. En Caracolí, apenas a 200m de Potosí, mandan los paramilitares. Estos usan la fuerza de las armas para resolver los problemas en la comunidad y no permiten que el tejido social prospere y pueda organizarse para



solucionar las necesidades de los vecinos. Además, la venta de droga están a la orden del día y la inseguridad es mucho mayor que en el resto de la zona.

En el barrio Caracolí, como casi en todos los demás barrios que hacen parte de la Localidad de Ciudad Bolívar, se observan dos características bien definidas: la primera es que puede calificarse como joven. El grupo de edad con mayor representatividad (66%) es el rango de edad menor de 30 años, sobresaliendo la población de 5 a 9 años con una participación aproximada al 13% del total de la población local, seguida en promedios similares por los rangos involucrados de 0 a 14 años, después de los cuales la participación cae drásticamente.

El fenómeno paramilitar también impide que el comercio y los negocios legales prosperen en la comunidad, ya que los comerciantes deben pagar un impuesto diario para ser protegidos. De no pagarlo, son los mismos paramilitares los que destruyen los negocios o asesinan a los comerciantes.

El actual gobierno Distrital con su plan Bogotá Humana, adelanta obras para reforestar algunas de las zonas de alto riesgo y evitar que el terreno montañoso se siga moviendo; se intenta paliar los niveles de desnutrición, contaminación, carencia de educación y respeto por los Derechos Humanos, en especial los de los niños, cuyo número es muy elevado debido a la falta de aplicación de medidas anticonceptivas y preventivas.

La carencia de servicios públicos vitales como el agua en algunos de sus barrios también son causa de un alto índice de enfermedad y muerte en la Localidad 19 de Ciudad Bolívar, incluido el barrio Caracolí. Actualmente, este barrio y a pesar de todos los procesos de integración que han tratado de hacer artistas, antropólogos, sociólogos, etc., sobrevive gracias al trabajo de empoderamiento con mujeres, niños y jóvenes.

A modo de ejemplo, anexo tres narraciones que nos contextualizan en el espacio y su entramado social, seleccionados en el artículo: “Así es la vida en El Caracolí, uno de los barrios más peligrosos de Bogotá.”<sup>122</sup>



Fig. 236. Una tienda en el barrio de Caracoli.

122. “Así es la vida en Caracolí, uno de los barrios más peligrosos de Bogotá”. En: <http://www.kienyke.com/krimen/asi-es-la-vida-en-el-caracoli-uno-de-los-barrios-mas-peligrosos-de-bogota/> (Consultado 14-09-2014).

### Estos zapatos advierten a consumidores, la presencia de jíbaros

*En una noche de Marzo, se ven en el Caracolí algunos niños descalzos jugando en la calle y se percibe un olor a marihuana por todo el conjunto residencial.*

*A lo lejos se ven personas que corren despavoridas por la presencia de los uniformados. «Aquí la mayoría consume estupefacientes. Desde los ancianos hasta los niños consumen diferentes clases de alucinógenos», dice la teniente Fernanda Gómez, quien también explica que esta zona tiene problemas como violencia intrafamiliar, homicidios por estupefacientes, puñaladas entre los habitantes de la calle, porte ilegal de armas de fuego, lesiones personales y hurto a personas.*

*Al final del conjunto, en límites con el barrio Tierra Buena, existe un pasaje peatonal rodeado de árboles. El subintendente García explica que allí es común encontrar muertos por intentos de robo o simplemente por ajustes de cuentas entre bandas de microtráfico. «Los ladrones se esconden en los árboles y se lanzan en el momento que pasan las personas.»*

### Hay que aprender a cuidarse

*Carmen Rojas\*, de 65 años, residente del barrio Riveras de Occidente, junto al Caracolí, dice que «hay que aprender a cuidarse», sobre todo en la noche, cuando los delincuentes están al acecho. «Antes este barrio era sano, pero el que dañó la seguridad fue el Caracolí», dice.*

*Rojas y su familia procuran no llegar a la casa después de las 20:00 de la noche porque a partir de esa hora a cualquiera lo pueden atracar en la puerta de su domicilio y a la vista de todos. «Cuando voy a llegar aviso a mis hijos para que estén atentos y puedan reaccionar si intentan robarme», cuenta la mujer, quien además tiene una fábrica de tamales en su vivienda.*

### Ser ‘sapo’ no paga

*“El señor” X, de 29 años, cuenta que una noche desde la terraza de su casa en Riveras de Occidente, barrio Caracolí, vio como una persona era atracada por dos malhechores. Empezó a gritarles y les lanzó un palo. Los ladrones, junto a la presunta víctima, salieron corriendo. Sin embargo, dos noches después del incidente, a eso de las 02:00 de la madrugada, lo despertó un estruendo. «Me rompieron los vidrios de mi casa».*

*Al asomarse por la ventana vio a dos personas corriendo y uno desde lejos le gritó: «Por sapo, hijueputa». Al otro día cambió los vidrios de su casa, pero tres días después volvieron a atacarla. «Por lo menos esta vez me rompieron solo un vidrio». Fernando, quien se desempeña como contratista en Gas Natural, cuenta que dejó el vidrio roto para no darles otra oportunidad de romperlo.*

*Intentó presentar una denuncia ante la policía, pero fue rechazada porque no pudo identificar a los agresores. Los uniformados le anunciaron que en un futuro instalarían una estación de policía. «De vez en cuando se ve pasar los patrulleros, pero no ha mejorado la seguridad.»*

En definitiva: es uno de los barrios más deprimidos dentro de la Localidad de Ciudad Bolívar, pero subsiste gracias a la intervención de personas que trabajan desde la inclusión social.

**Dinámicas Culturales**

La dinámica cultural de la localidad se caracteriza por su diversidad, reflejo de su composición social y multicultural. En este sentido, la oferta cultural tiene una variedad de espacios de encuentros para la formación y el estímulo, con la opción de la expresión de inquietudes artísticas, culturales, patrimoniales y sociales. El abanico de posibilidades va desde festivales y encuentros artísticos, escuelas de formación, hasta proyectos de investigación y de patrimonio. Un quehacer cultural liderado por las diferentes organizaciones, gestores, casas y centros culturales de la localidad.

**Sitios de interés**

El Alto de la Cruz, hacia el sur en la zona montañosa, es uno de los miradores perfectos para ver la periferia de la localidad, además del ubicado en el parque Brisas del Volador. En la zona rural se encuentra la vereda de Quiba, es un santuario de la flora y fauna propia de los suelos semiáridos de la localidad. Se mantiene la iglesia San Martín de Quiba, construida por el poeta Rojas para el matrimonio de su hija y una casa de estilo colonial. Se encuentra además la vereda de Pasquilla con su atractivo gastronómico en lácteos, un hermoso pueblito y la reserva forestal de Encenillo.

En Juan Pablo II, donde se localiza la Biblioteca Comunitaria Semillas Creativas y la famosa Escultura del Sapo, localizada en la plazuela cultural como rescate a la fauna que habitaba hace varias décadas en la Quebrada Limas y el monumento en memoria de los jóvenes asesinados en la localidad,



esta plazoleta hoy es declarada patrimonio cultural y arquitectónico de la localidad. Otros lugares patrimoniales son El Puente de los indios en Arborizadora Alta, El Palo del Ahorcado en el barrio Potosí y la Piedra del Muerto en el barrio Capri.

Ciudad Bolívar cuenta con la sede de la Facultad Tecnológica de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, el Centro Salesiano Juan Bosco Obrero, ubicado en el barrio La Estrella y la Corporación Universitaria Minuto de Dios (Uniminuto) con sedes técnica, tecnológica y profesional en los barrios San Francisco, Candelaria y Potosí.

## Los Proyectos

Este es el contexto en el cual se generó el proyecto y se desarrolló a partir de dos acciones básicas Cultus y Tejedoras de historias; sin embargo, es importante aclarar que este proyecto no partió de la pregunta ¿qué tipo de producción artística se puede realizar para Ciudad Bolívar? Sino que se reformula para pensar ¿Cómo articular el ejercicio artístico desde Ciudad Bolívar? «*yo soy la artista de la academia, que sabe como representar, que conozco los medios y las técnicas, que sabe quién es Duchamp, Bouys y te encuentras en una localidad como Ciudad Bolívar, ¿cómo articular todo esto?*»<sup>123</sup>

En el trabajo social planteado al rededor de sus compromisos becarios y asociada al proyecto Vidas móviles, empieza a interactuar con los habitantes, sus problemáticas y condiciones de vida, tomado datos y estadísticas de la vida de la gente. En ese diálogo se abre a una realidad completamente distinta; así lo manifiesta Ferrari en el siguiente párrafo:

*En Ciudad Bolívar lo más interesante es la gente, las personas, no es decir: pobre, esta gente como está de jodida, no, esa gente es increíble. La vida que han tenido y la fuerza que tienen, la mirada que ellos tienen sobre Colombia que es muy diferente a la de los bogotanos que yo he conocido, sino gente campesina que ha vivido una historia en Colombia que nadie más a vivido y esto me atrae muchísimo, son experiencias que no he encontrado en ningún lado, y a la vez cuánto se puede aprender con personas que han vivido estos*

---

123. Entrevista personal con Ludmila Ferrari en Marzo de 2014.

*niveles de violencia, pero que se levantan a ver cómo consiguen un trabajo, una forma de pensar y asumir la vida de una manera muy distinta, y ahí te das cuenta de que uno se mete en una cantidad de ficciones y visiones que hay que problematizar y no siempre las problematizamos: ser un gran artista y tener el reconocimiento le gusta a muchas personas; probar a salirse de uno mismo, experimentar con los límites de salirme de mí misma, salirme de esta configuración del yo y probar mis límites.*<sup>124</sup>

En el desplazamiento forzado se ve muy clara la situación humana, pues recoge muchos aspectos que define la situación del país de una manera precisa, la justificación por parte del gobierno es que se está en medio de una guerra contra la guerrilla, pero realmente es un proceso de acumulación de tierras y plantación de monocultivos, otras medidas de reformulación del territorio nacional y lo que eso significa. El desplazamiento es un síntoma de eso: tiene que ver con elaborar el territorio dentro de una configuración trasnacional y neoliberal. En Colombia desarrollo y desplazamiento forzado van de la mano.<sup>125</sup>

### Cultus (2008)

Este primer proyecto surgió a partir de una pregunta por la identidad de los campesinos desplazados y cómo poder articularla en este contexto. En el trabajo de acompañamiento y relación generado por Ferrari con la comunidad, observó que la construcción de una huerta comunitaria en el barrio Caracolí permitía poner en práctica saberes que se relacionaban con la identidad del campesino.

Para ello, un vecino de la zona les prestó un terreno de veinte metros cuadrados al lado de la sede de Vidas Móviles. Hubo que limpiarlo y fertilizarlo para lo cual se solicitó ayuda al Jardín Botánico de Bogotá, quienes después de mucha insistencia llevaron un ingeniero y tierra abonada. El proyecto tuvo una inesperada acogida, los habitantes supieron que sus saberes habían encontrado un espacio de aplicación.

La huerta orgánica de alimentos y flores operó como epicentro: desde allí se tejieron los primeros lazos de relación entre la población desplazada vinculada al proyecto, como también un espacio de interrelación en donde se recuperaron y rescataron saberes campesinos sobre la tierra o prácticas



Fig. 237. Cultus.

124. Entrevista personal con Ludmila Ferrari. Marzo de 2014.

125. Al respecto véase el vídeo: *Tejedores de historias* (2009), disponible en: [youtu.be/tPwAKX-zAmU](https://youtu.be/tPwAKX-zAmU)





Fig. 238. Taller.

culturales de cultivo, excluidas en el contexto urbano. Adicionalmente, la huerta simbolizó la producción del sustento alimenticio y de un excedente comercializable, una excusa para reactivar una de las capacidades más socavadas por el desplazamiento forzado: la capacidad de trabajar.

*Simbólicamente, la acción de cultivar se extiende del cultivo de la tierra al cultivo de relaciones e historias. Como proceso, el proyecto constituyó un espacio político, en la medida en que se busca recuperar desde la tierra la autonomía y desde el alimento la dignidad de cada persona.<sup>126</sup>*

El trabajo se consolidó a lo largo de seis meses con un grupo de trabajo de 30 personas en su mayoría mujeres y afianzó una pequeña comunidad solidaria que continuó cultivando de manera autónoma después de la desvinculación de la artista.

### Tejedoras de Historias (2009)

En el proceso del proyecto Cultus, Ludmila se dio cuenta de que los habitantes de Ciudad Bolívar tenían historias silenciadas. Como el desplazamiento aísla a las personas, la huerta era un excusa para que la gente se acercara: en el trabajo con el cultivo las personas podían hablar y contar sus historias del destierro.

El cultivo animó al colectivo para que contaran sus historias, sus relatos y memorias, y ahí apareció otra duda: ¿qué hacer con esos relatos? La idea era encontrar un lenguaje y una expresión que tuviera una conexión con ellos. Se dio cuenta de que muchas de las mujeres sabían coser, así que se propuso que podían comenzar por tejer mapas de los recorridos de su desplazamiento forzado, que recordaran sus historias, evocaran sus deseos.

De esta manera se generó la segunda parte de este proyecto, que tuvo una acogida todavía mayor que la primera. De nuevo el proyecto se convirtió en un espacio de creación y relación con la producción de lazos sociales. La idea de recoger las historias en una serie de mapas hechos con telas, condujo a entrelazar narraciones.

126. FERRARI, Ludmila. "Prácticas artísticas en comunidades: una pregunta por lo político en el arte". Bogotá: Revista de artes visuales Errata#. N° 7, abril 2012. Pág. 145.

Ellas narraban historias de la tierra, la tierra como territorio, la tierra abandonada, recorrida, soñada e imaginada; historias de testimonios familiares, de lazos afectivos, de memorias rotas, de lugares dejados atrás y de los nuevos espacios encontrados, con una necesidad imperiosa de ser narradas y contadas, de plasmar los testimonios de alguna manera.

Con la idea de las cartografías testimoniales se inicia un proceso de autorepresentación, de autonarración del desplazamiento, que resiste a las representaciones hegemónicas de los desplazados como víctimas y los recupera como sujetos históricos. Estos mapas de la memoria fueron elaborados con retazos de telas, hilos de colores, cintas, bordados, encajes y botones.

Así, con parches y cosidos, se tejieron las narraciones que les daban sentido, creando un lienzo fragmentario, móvil, modificable y modular. Funcionando como un *patchwork*, una almazuela, piezas tejidas uniendo fragmentos de otras telas. El resultado puede ser una manta colcha o cobertor con manteles y paños de diferentes tamaños y usos, e incluso una prenda de vestir, una técnica de reunión de lo fragmentado.

El territorio, roto por la violencia y enajenado por la separación forzosa del desplazamiento, es redimido en el acto del encuentro entre la tela y la obra, entre las partes que se unen y forman un todo nuevo. Si la huerta es un trabajo de resistencia a las subyugaciones de una realidad laboral imperiosa, el *patchwork* es una labor de resistencia al anonimato y al olvido.

Práctica Artística en la Grieta no se desarrolla como un proyecto de educación artística ni de arte terapéutico, aunque sí está indirectamente relacionado. Aún cuando se reconoce el aspecto catártico del arte, especialmente en experiencias traumáticas como el desplazamiento forzado, la principal indagación del proyecto se centró en los procesos de autorepresentación, como procesos políticos de resistencia simbólica.

Cada puntada es parte de un proceso de agencia cultural en el cual los participantes recuperan, construyen la identidad cultural y el vínculo social roto por la violencia. Este proceso de reconstrucción de la identidad, de nuevo se convirtió en un espacio de creación autónomo que eventualmente no requirió más acompañamiento de la artista, que incluyó nuevas familias desplazadas, construyendo un ejemplo de acción comunitaria independiente.<sup>127</sup>

127. Actualmente el proyecto continúa vigente por medio de la *Fundación Aprendiendo a Pescar*, dirigida por un grupo de mujeres de barrio Jerusalén y coordinado por Yara Cristina Castro.



Fig. 239. Miriam.



Fig. 240. Sara.

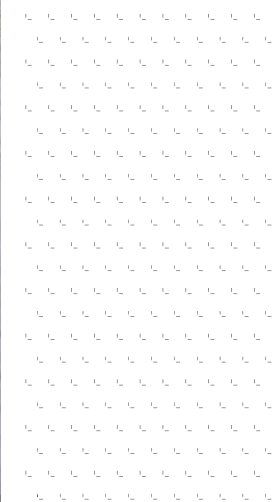




Fig. 241. Taller.

Hacer arte con comunidades marginadas o con grupos sociales excluidos era visto en aquel momento como una manera de hacer práctica social que usaba elementos artísticos en sus formas, pero que no era arte. Este proyecto recibió muchas críticas ¿y esto por qué es arte?

Es como si el arte fuera todavía ese esquema rígido y excluyente, que solo permite interactuar entre los sistemas convencionales de lo que es llamado artístico y avalado por las instituciones, concepción que ha venido cambiando incluso con este tipo de proyectos; sus permeabilidades están redefiniendo los límites artísticos, pero a ella le tocó un momento en que el arte estaba separado de la esfera política y social.

Las marchas de los estudiantes en Colombia contra la ley 30<sup>128</sup> fue algo excepcional, una gran marcha contra el Estado. Nunca han existido muchas marchas por la paz, pero siempre a favor del gobierno, muy oficializadas; salirse de sus cánones implica que te señalen, te estigmatizen, hay una fobia a todo esto.

Muchos de los sectores en Ciudad Bolívar son territorios de presencia paramilitar. Ferrari fue amenazada, le enviaron una carta que informaba de que si ella seguía realizando su trabajo en el barrio Caracolí sería asesinada, por lo que le tocó desplazar el proyecto al barrio Jerusalem con menos presencia paramilitar, y la gente también tuvo que ir hasta allí para continuar con el proyecto. Eran más de 160 personas que se organizaban, que se movían y eso para los paramilitares significaba una amenaza. Y ahí es donde se manifestaba un comportamiento político de incidencia.

Imaginemos las conversaciones que tenía Ferrari con la población desplazada. El pensamiento crítico anti-gobierno que emergía en ese espacio de arte, porque la excusa para todo esto era coser unas cartografías del desplazamiento: ahí sucedía un sin número de cosas en un proceso tan simple como es la costura.

Esto tiene que ver precisamente con cómo el proyecto se ha continuado hasta hoy por la comunidad de manera autónoma. Porque ahí pasan y suceden situaciones relevantes, constituyendo un tejido social, conexiones que se estructuraron precisamente por algo que no fue ni teología, ni sociología,

128. La movilización estudiantil de 2011 en Colombia consistió una serie de manifestaciones adelantadas por estudiantes, algunos docentes, trabajadores universitarios y sindicatos, principalmente desde el 12 de Octubre, en todo el territorio colombiano, como protesta por el Proyecto de Reforma a la Educación Superior presentado por el Gobierno Nacional al Congreso de la República en Octubre de 2011. La propuesta incluía varios puntos que no cayeron bien en el gremio educativo, que alegaba que la reforma no garantizaba el derecho a la educación, puesto que no brindaba a las universidades los recursos necesarios para su funcionamiento.

ni psicología, que se denomina con el nombre de arte y preferiblemente práctica artística. Es un esfuerzo por intentar resaltar la independencia siempre relativa que la práctica tiene con respecto a la Institución.

Desde este tipo de intervenciones está sucediendo algo importante, se está incidiendo o trasformando relaciones y circunstancias. Ferrari lo expresa de la siguiente manera:

*Creo que en Colombia hay una resistencia a pensar el arte desde un lugar político crítico a la oficialidad y a la institución, hay una tendencia a catalogarlo como algo bueno, bonito, como humanitario. Hay una tendencia a pensar la cultura como un mecanismo para la paz y esa paz está estructurada a partir de lo que el gobierno piensa que es la paz. Pensar una paz militante en Colombia es algo que se está construyendo y el arte es una esfera de construcción de ese pensamiento pero lleva muchísimo tiempo realizarlo; pero la violencia que se vive en el país es un factor que complica todo esto.*<sup>129</sup>

La configuración de poder que opera en Colombia se percibe así como una paz que se impone: esta paz no es militante, es una paz que se asigna y es una paz que silencia, bastante problemática.

Hay que pensar que en el sistema colombiano no hay dinero para el arte y la cultura, el Estado siempre tiene una función de cooptar y utiliza el arte como una esfera en la cual su paz democrática se impone como programa. No es que no quiera la paz, pero asumida de esta manera la vacían políticamente y entonces el artista ante estos planteamientos cuestiona esos marcos institucionales o los obvia.

Al preguntarle a Ferrari por cuál es su motivación, ella responde: «Primero es una sensación de rabia, el elitismo que vive el país, primero en Bogotá, esa cuestión de que el arte pertenece a una esfera reservada, el artista que está pensando en hacer instalaciones en arte-moda.»

A Ferrari le gusta el arte, las exposiciones, el trabajo de los artistas, los museos, pero su pregunta es: ¿y qué hacemos con la situación social? ¿Esto no es pensable por el arte? ¿El desplazamiento, el elitismo, el clasismo, la exclusión, esto no es pensado por el arte? Y si es pensable ¿cómo sería esa forma?

129. Entrevista con Ludmila Ferrari, Septiembre de 2014.





Fig. 242. Boceto.

Ella tenía claro, para la ejecución de este proyecto, que no quería producir nada que tuviera que ser expuesto en un museo, ni en una galería; no quería hacer nada que se pudiera vender, quería investigar, explorar, buscar formas distintas de producción artística, formas distintas de crear; para ella el arte es una forma de pensar, de conocer el mundo y considera que al mercado del arte, directamente le interesa instrumentalizar el arte, instrumentalizar ese pensamiento:

*Yo, como ciudadana bogotana, como representante del espacio artístico, de la academia de arte, de la galería, ¿cómo puedo proponer el discurso de la población marginalizada históricamente? ¿cómo estatizar de determinada manera su situación? ¿Qué va a pasar? Que el arte deja de ser arte y se convierte en otra cosa; esa otra cosa ya no puede estar pensando en términos de yo artista, este objeto es mi obra, la circulación de estas representaciones están marcadas por ciertos espacios privilegiados, hay unos discursos, asociaciones de marchantes, usted puede vender, puede poner un precio, etc. Todo ese sistema se quiebra, si quieres hacerlo de esta manera puedes hacerlo, pero esa centralidad del arte se quiebra, se agrieta. Una grieta es un lugar en el espacio que se le escapa a los pensamientos hegemónicos, estás metido pero no estás pensando en vos.<sup>130</sup>*

### Entablando relaciones

Una parte importante del proyecto tiene que ver con la producción de lazos sociales. Es tan relevante este aspecto, que en algunas ocasiones hace que el carácter estético de las intervenciones se opaque. Sin embargo, para Ferrari no se trata de hacer arte con los desplazados, sino de potenciar, a través de la práctica artística, unas posibilidades que ya estaban presentes en ellos.

Lo que le preocupa es el despliegue de la potencia de lo estético en un contexto social, donde esta potencia puede tener efectos políticos. Pero lo político no convertido en un tema más del arte, sino por un arte políticamente practicado, por una práctica políticamente artística; y lo hace desde una praxis que cuestiona la institución arte como estructura neutral, medio natural de lo artístico. Generando un campo de sentido que demanda una redefinición de lo artístico desde la práctica misma y no desde el discurso:

130. Ibíd.



*La marginalidad funciona como un eje de tensión que determina el proyecto Práctica Artística en la Grieta. El conflicto primario del proyecto es: ¿cómo desarrollar un proyecto de arte en Ciudad Bolívar sin reproducir las estructuras hegemónicas que hacen posible un espacio como Ciudad Bolívar y una institución como el arte? Práctica artística en la Grieta emerge de la seducción de la imposibilidad: ¿cómo lograr producir lo artístico al margen del arte? Y ¿cómo indagar por la deconstrucción de las estructuras hegemónicas de lo artístico desde la protegida centralidad del arte? Este es el origen (táctico) trágico del proyecto, entendiendo por trágico la unión inextricable de lo imposible con lo necesario.<sup>131</sup>*

**El espacio de producción: la grieta**

En la organización del proyecto se generaron diferentes alianzas entre actores sociales de la localidad, con instituciones culturales y nacionales de naturaleza diversa: el Jardín Botánico José Celestino Mutis, la Pontificia Universidad Javeriana, Vidas Móviles, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, la Alcaldía Local de Ciudad Bolívar, los comedores comunitarios, escuelas y centros culturales de Ciudad Bolívar. Los espacios de producción y socialización del proyecto se establecieron en forma de red. Ludmila Ferrari lo define de la siguiente manera:

*La figura de la grieta como concepto, permite dar el sentido a este proyecto. La grieta es el símbolo de la posibilidad de hacer injerencias en los pliegues o ranuras que quedan, es el quebrantamiento de lo presuntamente inquebrantable, la rotura que aparece en donde no es esperada. Es también una creación tercera, nace de las condiciones ya dadas pero solo existe como negación de ellas. La grieta también es un lugar que permite articulaciones no previstas.<sup>132</sup>*

**El modo: producción comunitaria**

En las prácticas artísticas comunitarias el eje de acción difiere. El artista como eje central se desplaza hacia un modelo horizontal y rizomático de la comunidad. La figura del artista se problematiza en el

131. FERRARI, Ludmila. “Prácticas artísticas en comunidades: una pregunta por lo político en el arte”. Bogotá: Revista de artes visuales Errata#. Nº 7, abril 2012. Pág. 147.

132. FERRARI, Ludmila. *En la grieta: práctica artística en comunidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. 2013. Pág. 24.



Fig. 243. Cultus.

proyecto comunitario, el artista deja de ser el origen de la creatividad y se convierte en una figura de mediación, un articulador de ideas, un activador de espacios y procesos.

Este proyecto se sostiene y se realiza de forma colectiva. Los procesos plásticos emergen como decisión colectiva y no como expresión de una definición centrada y ordenada; por ejemplo, fue a partir del grupo de asistentes al comedor comunitario que la propuesta del huerto tomó forma y se convirtió en realidad. Fue gracias a las puestas en común que se eligió la idea de las cartografías y la técnica del *patchwork*, como los medios de expresión a través de los cuales representar los testimonios del desplazamiento.

El proyecto tuvo un carácter colectivo en todas sus vertientes, los talleres se organizaron en grupos de veinte a treinta personas, muchas veces trabajando en la misma tela, permitieron estructurar una red de relaciones que se ampliaba y complejizaba de la misma forma que la tela se iba llenando de contenidos. Es precisamente desde esa colectividad, que se generó una autonomía que permitió que el proyecto fuese autosuficiente, que no dependiese de la artista, que continuase existiendo, independizado y diversificado.

### El producto: no objetual

¿Qué tipo de producción surge de este proyecto? En PAG existen dos tipos de obras relacionadas entre sí. Por una parte existió una gran cantidad de material: *patchworks*, collages, mapas y dibujos; por otra parte la producción material vehiculó una producción no objetual.

Las cartografías de los testimonios materializadas en forma de *patchwork* pueden funcionar como objetos de arte, objetos estéticos que podrían cumplir una función representativa, dicha función opera de dos maneras: primero la tela como espacio de representación autobiográfica, un lugar simbólico de experimentación de la propia memoria personal o colectiva.

Y segundo, el taller como un espacio de representación del presente, una esfera de realización de un proyecto común. Esta parte inmaterial de trabajo se convierte en algo muy relevante para el proyecto y para la práctica artística en sí misma, las relaciones, los procesos y las ideas generadas en torno a las telas y puntadas, esa producción no objetual que constituyen el producto artístico.

Lo mismo ocurre con la huerta, la producción que acontece a pesar de las verduras y hortalizas que salen de allí, todo lo que sucede en el proceso de cultivar, desde la siembra hasta la recolección, eso constituye la finalidad, la razón de ser de cultivar juntos.

Este proyecto genera productos inmateriales y no comercializables, escapando a la lógica de la mercantilización. Aunque se vendieran las verduras o las telas resultantes en el proyecto, no se estaría vendiendo la obra de arte. En este sentido la PAG se constituyó a partir de la red social establecida y no a partir de los objetos allí producidos.

## Lugares de exhibición

Justamente escapar de la lógica de lo mercantil y el interés de trabajar desde/para esta comunidad específica, pensado previamente por Ludmila, determinó la creación de espacios culturales comunitarios, ajenos a los circuitos museísticos y permitiendo la producción de diferentes formatos de socialización del proyecto.

Buscando espacios y lugares alternativos para su presentación y divulgación, siempre en Ciudad Bolívar, se utilizó desde la adaptación de un garaje en estudio comunitario hasta la organización de una fiesta local. La presentación del proyecto se realizó en estos lugares y en el Centro-Escuela de Jerusalem (2007, 2008, 2009) y dos veces en la Red de Bibliotecas Públicas (2008 y 2009).

Cuando se presentó fuera de la localidad siempre se hizo a manera de producciones secundarias: narración del proyecto, presentación de videos, textos, dibujos y no a partir de las telas mismas. Cabe destacar que este proyecto se ha replicado a través de conferencias a nivel nacional e internacional, un documental de 15 minutos, publicaciones, varios artículos y un libro. En el año 2009 recibió el Premio Nacional de Nuevas Prácticas Artísticas del Ministerio de Cultura.

Se debe trabajar con la institución, no se puede estar completamente afuera, es muy difícil pero hay que tener una conciencia crítica con esas alianzas para no ser cooptados. Este es un elemento estratégico fundamental de articulación del proyecto, que se convierte en una de las claves para su incidencia social y artística desde la autonomía, así como las posibilidades de agenciamiento.

### Experiencias significativas

Frente a las polémicas que desatan las estéticas comunitarias, la Práctica Artística en la Grieta plantea importantes respuestas y horizontes. El énfasis en la participación de las comunidades en todas las



Fig. 244. Montaje de las telas en la fiesta local, Centro-Escuela barrio Jerusalem. 2009.



fases de construcción del proyecto es fundamental, evitando situaciones criticables como el uso de la comunidad para proyectos particulares.

El proyecto se situó en la pretensión de activar las propias lógicas y deseos de la comunidad, al mismo tiempo que abrir una perspectiva de vida ligada a la creatividad y vida de sus gentes, vinculando acciones sociales económicas y expresivas, abriendo a su vez horizontes para desarrollar algunos indicadores de evaluación de este tipo de iniciativas.

El proyecto partió del cuestionamiento del arte como ejercicio neutral de representación, de sus posibles articulaciones en contextos marginales, debatiendo la incompatibilidad del discurso de la institución arte en contextos excluidos como Ciudad Bolívar y su población desplazada.

Algunos interrogantes atraviesan el proyecto: ¿de qué manera puede el ejercicio artístico representar una práctica significativa para una población cuyas carencias básicas permanecen no atendidas? ¿Cómo generar un ejercicio artístico sin caer en la simplicidad de la construcción de lo marginal como aventura artística? El proyecto nos habla desde un lugar incómodo, desde las posibilidades del arte como proceso social.

El proyecto pregunta por generar una práctica estructurada a partir del desencanto del arte como discurso privilegiado, posibilitando la práctica artística como un dispositivo activo en procesos de auto representación de identidades marginales, haciendo una clara referencia a una noción activista del arte.

El cuestionamiento de las representaciones es realizado por las mismas comunidades y no como el resultado plástico de la mirada del arte sobre ellos, requiriendo entender el acto de hacer como un acto entrecruzado con la vida y el representar, como una opción de resistencia cultural.

## Cuando la práctica artística se convierte en práctica política

Aquellos que controlan los espacios artísticos y los sistemas de mediación artística estaban creando una especie de valla progresivamente más alta entre ellos y la gente, por lo que cada vez resultaba más difícil saltarla. Sería necesario, pues, buscar las ranuras que quedaban abiertas en la base misma de esa barrera, sobre un terreno normalmente lleno de irregularidades, y colarse por los intersticios que quedaban libres.

A juzgar por Ferrari, se trataba de subvertir, de transformar desde dentro estos mecanismos aprovechando, mediante un cálculo de posibilidades muy ajustado, las oportunidades de penetración que pudiera existir en los todopoderosos dispositivos de distribución artística, un modo de actuar dirigido a subvertir las condiciones estructurales de la esfera pública propias del contexto del momento.

Esta posibilidad basada en aprovechar o buscar las fisuras, en ocupar las grietas, las posibles fracturas del poder dominante, se convirtió en un elemento clave del modo de hacer y ejercer posición por parte de este proyecto comunitario. Este grupo minoritario invisibilizado y excluido, que son los desplazados.

Mediante el proyecto de la Grieta, aprovecharon hábilmente estas fisuras del poder con el fin de salir de su invisibilidad y crear un territorio de debate público que despertara una consciencia crítica comprometida y que tuviera resultados efectivos, que les permitiera crear su propia identidad política y sus propias representaciones.

Desde esta posición, frente a la existencia de una escena artística dominada por el mercado, el interés social desde lo artístico, únicamente gestionado desde las esferas de poder y control de las instituciones, se convierte en una esfera pseudopública productora de relaciones de propiedad y exclusión.

La esfera pública concebida desde la práctica artística comunitaria, se convirtió en el lugar de producción de «lo político», en una esfera pública concebida en virtud de sus características propias, como fundamento constitutivo para procesos de incidencia, cambio social y base para la creación de comunidad, un elemento en sí mismo de cambio social.

La práctica artística comunitaria como esfera creativa de oposición fue apropiada por este colectivo, en tanto que un medio esencial para el concienciamiento político y la articulación de una experiencia social propia y autorepresentada. Como consecuencia, el conflicto, la exclusión, la inestabilidad, se convirtieron en las verdaderas condiciones de existencia de trabajo, de promoción de sus condiciones, más que en limitantes de posibilidades, en armas de lucha, visibilización, comunidad, red y autonomía.

Dentro de este contexto el proyecto ejerció un papel clave, manifestándose como un modo efectivo de politizar asuntos no tan privados pero si invisibilizados, convirtiéndolos en públicos, una estrategia de actuación política que buscó abolir la división creada entre lo público y lo privado, entre lo que es arte político y lo que es hacer arte con temas políticos, entre lo que es hacer arte para los museos y galerías.

Por otro lado, lo que es aprovechable desde la estética para propiciar prácticas artísticas en lugares remotos de la exhibición plástica (a favor de un arte de incidencia) justamente en un país con tantas





desigualdades y exclusión como Colombia, es que cuestionara a la vez la hegemonía presente, tanto desde la política estatal como la instituida artísticamente, es decir, su alejada implicación con las realidades cotidianas mismas.

Se hacía necesario distinguir entre dos tipos de prácticas diferentes, aunque en muchos aspectos con unas consideraciones similares, las distinciones entre un arte activista y un arte elevado progresista, es decir: un arte proyectado para participar directamente en el cambio estructural y un arte que critica las estructuras existentes desde la distancia.

Parecía imprescindible ir más allá de la crítica, de la representación, de los signos dominantes y buscar alternativas, abrir espacios de oposición y conflicto en esa esfera de los intercambios simbólicos, entrar de lleno en la arena política y desarrollar un desafío claro y radicalmente democrático a la figura del poder dominante y sus construcciones interesadas.

Si se quería que este proyecto resultara eficaz a nivel discursivo, que no quedara reducido a una mera circulación de nuevos signos, debía conectarse con esas otras prácticas resistentes, con los protagonistas realmente afectados y sus comunidades; no podían quedar circunscritas a una labor puramente semántica, a una recodificación de los signos ya existentes, a un trabajo en el que los conceptos transmitidos respondían a un programa artísticamente correcto, rápidamente reconocido y teorizado, pero despojado de cualquier asomo de vida y de actividad

Se mostraba necesario ir más allá de un «simple» cuestionamiento de los códigos establecidos. Se ponía de manifiesto el deber de recuperar el potencial político que le correspondía al arte que no se resignaba a ser pura ilustración, ir más allá de una radicalidad que había quedado reducida a un gesto estético, a una denuncia, en la mayor parte de las ocasiones, inútil, estéril. Se trataba de superar el modo de funcionamiento, de lograr superar un proceso de creación endogámico que parecía estar destinado a consumirse en su propio círculo vicioso.





## 4. REFLEXIONES SITUADAS. EL CASO ESPECÍFICO DE COLOMBIA

*El arte ha sufrido notables trasformaciones en los últimos años pues ha ido cambiando su repertorio desde formas, materiales y temas, hacia un paisaje urbano o natural, material o inmaterial, como el que prefigura la cultura, con el objetivo de hacer intervenciones, señalamientos o interpretaciones. La mirada estética, como fuente trasformadora, señala identidades y posibilidades de memoria y abre el dialogo entre espacios de interacciones, de intercambios y reappropriaciones.*

*Natalia Echeverri<sup>1</sup>*

Pensar en Colombia, significa tropezar con situaciones tales como diversidad étnica y geográfica, confrontación social, ausencia de justicia; estas manifiestan una realidad nacional. Los distintos gobiernos no han sido capaces de responder al desafío de construir nación como lugar propio de encuentro y comunicación; tampoco han fomentado una cultura de verdadera convivencia con sentido de pertenencia.

Se observa además que la sociedad colombiana ha quedado atrapada en distintos juegos de poder y confrontación, con una nula eficacia del Estado para proteger a las personas, dejándoles en una situación de indefensión total. A pesar de ello las comunidades se tornan en sustrato para el surgimiento de búsquedas de cambio, en ejercicios dados por fuera de los círculos de poder.

En medio de ese poder coercitivo generalizado se da el sustrato de una preocupación social por cómo diligenciar un lugar para la esperanza; llevada a cabo a partir de un sin número de personas, hechos y vocaciones que buscaba posibilitar un rumbo nuevo en las ciudades, hubo gente indeclinable en esas luchas que no cedieron, que fueron curiosamente aquellos que con sus convicciones intelectuales y espirituales frente a todas las formas de resistencia del poder, me refiero a creadores, intelectuales,

---

1. ECHEVERRI, Natalia. *La Piel del Morro. Expresiones estéticas del hábitat dentro de una comunidad barrial en transformación*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2007. Pág. 16.



periodistas, defensores, líderes comunitarios etc. intentaron entender e interpretar lo que sucedía en el país, resistiendo hasta con su propia vida los embates de esas formas criminales coercitivas de poder.

Con los marcos normativos nuevos como la constitución de 1991 y la nueva resistencia política que había, entre los que se encontraban los hacedores de la cultura en el país, se forja una generación ya no solo de artistas, sino también de gestores culturales y de líderes que encuentra allí un instrumento de resistencia ciudadana. Hechos que empiezan a manifestar que es a través de unas valoraciones distintas de habitar, construir y convivir que se puede confrontar la vida como calidad de vida, *dinámicas* sociales articuladas a partir de procesos culturales.

Del mismo modo, se entendía que algunas autonomías colaborativas sociales estaban trabajando en el interior de sus propias comunidades y con ellos algunos artistas querían trabajar y para ello había que dejarse orientar, pues en esos barrios y comunidades estaban sucediendo cosas muy poderosas, y es que estaban construyendo su propia pacificación, descubrir estas manifestaciones permitió juntarse y promover un movimiento de expresión social mucho más grande para que esas políticas de cultura se acrecentaran y fuesen más poderosas.

Contrario a este devenir social y cultural resulta discordante que, aunque la intención social y política domina buena parte de las teorías y las prácticas de arte, incluso convirtiéndose en sustento de la hegemonía artística, las artes plásticas en Colombia no se han caracterizado por la preponderancia de las preocupaciones por lo social y lo político, cuyas aspiraciones se diluyen en la obcecación de sus formas y estrategias, confinando sus modos operacionales de un pretendido sentido político en las cualidades del objeto artístico, su representación y formalización. Y aún así, aunque existen muchos artistas que abordan temas en la situación política, en su mayoría, continúan embarcados en la labor de hacerse un espacio en los respetables recintos museísticos.

Parece ser que cuando se encuentran temas y lenguajes específicos que dialogan con las circunstancias políticas del país, los discursos hegemónicos confían las potencias trasformativas de éstas a las reflexiones de cualidades del objeto artístico o al tipo de formalización del mismo, de este modo, la mirada reflexiva es dirigida únicamente desde lo formal.

En un país que mantiene unos niveles de exclusión social tan altos, los discursos estéticos llegan a la clase económica o cultural que entiende los lenguajes y los conceptos puestos de manifiesto. En realidad, éstos en cuanto a su operatividad y funcionalidad son re-significados desde el discurso hegemónico para que sean inocuos, retroalimentando aún más la exclusión social y reproducción de los mismos discursos preferenciales.

La memoria política y cultural de Colombia se sostiene por el mantenimiento de unas ideologías marcadas por el pensamiento colonial, perpetuadas por una élite política y económica que ha generado unas dinámicas de exclusión en todos los ámbitos, desdibujando y escondiendo la memoria cultural, apartando la realidad social del país y asumiendo una mirada ideológicamente exógena de comportamiento.

En este sentido, los elementos sustentadores del *mainstream* del arte contemporáneo colombiano provocaron una sensación de agotamiento en su forma, generando en algunos artistas y productores culturales cierta desazón y cierto escepticismo ante los planteamientos que proporcionan las instituciones culturales tanto de carácter gubernamental como algunas no gubernamentales en asumir y concebir el arte; se aprecian sobre todo en el manejo de intereses, divulgación y beneficio. Su intención, pareciera abordar otros marcos de visibilidad y reflexión, donde necesariamente no están articulados en procesos y apuestas sociales.

Los artistas en la década de los noventa ajustaron su apuesta por los temas sociales y políticos resultando revelador el interés de algunos que prestaron su atención a las regiones microsociales de la vida privada y colectiva de las comunidades urbanas en el país, recurriendo a iniciativas de interacción social en sus estrategias artísticas. Éstas se perciben en formas de dinámicas colectivas y participativas, donde los proyectos artísticos proponen, a las comunidades y a quienes quieran sumarse, proyectos conjuntos en procesos específicos, para promover desde allí, con objetivos concretos, procesos desde las diferentes articulaciones sociales, posibilitando otros espacios de participación y circulación.

Como se analizó en el capítulo segundo, el impulso artístico generado a partir de mediados de la década del noventa promovió la dinamización de fuerzas sociales y artísticas, así como formas alternativas de experimentación y trabajo colectivo que crearon un nuevo sentido y espacio de trabajo. Los artistas y colectivos originados en los años noventa heredaron un confuso pero nutrido panorama ligado a las transformaciones históricas y culturales del país acaecidas a lo largo de las dos décadas previas, algunos adaptaron una sensibilidad y una apreciación de la importancia y la necesidad del trabajo artístico al margen de los espacios institucionales, impulsando el trabajo colectivo y la experimentación con formas que implicasen procesos comunitarios en contextos específicos.

Sin duda alguna, la manera de comprender el arte de contexto producido a partir de la década de los noventa, es analizándolo dentro de la situación social, cultural y política de su tiempo, especialmente dentro de los colectivos que buscaron alternativas a los espacios institucionales de difusión y promoción de trabajos artísticos, con tácticas operacionales de intervención con comunidades.

Estas prácticas establecen modos de accionar que difieren conceptualmente de la obra de arte en su sentido convencional, relacionadas con un trabajo que plantea cuestionamientos y sugieren intersticios de trabajo alternativos a la institución arte, que promueven la participación con comunidades de manera horizontal, su interés no reside en la representación o la producción de objetos artísticos únicamente, están relacionadas íntimamente con los contextos y el espacio donde estas se instauran caracterizando su evidente correspondencia con la realidad, promoviendo de esta forma una relación renovada entre el arte y la realidad.

La creación colectiva y las prácticas colaborativas desde proyectos comunitarios dirigidos al trabajo con grupos sociales con necesidades concretas, confluyen bajo una mirada del arte como posibilidad de interacción social y cultural que sugieren sugestivas propuestas acerca de la pertinencia de procesos artísticos provenientes de intervenciones en comunidad que generan manifestaciones que hacen parte del sentido político y social que el arte está adquiriendo.

Al margen de los museos e instituciones, a partir de autonomías colaborativas elaboran sus propuestas que entienden el arte como mediador de procesos sociopolíticos y que buscan abrir desde los mecanismos artísticos otras alternativas reales y otras formas de reivindicación, con un sentido eminentemente comunitario y en estrecha relación con sus contextos precisos y concretos.

Asistimos en la actualidad a una situación que reclama otros marcos de despliegue de lo artístico, a nuevas relaciones tejidas entre colectividades artísticas ligadas a comunidades o situaciones específicas, propuestas artísticas que invitan a pensar en posiciones éticas en relación con lo estético, acontecimientos de organización colectiva por parte de minorías excluidas que se aúpan en el deseo y la necesidad de su reconocimiento y su lucha contra el olvido y la invisibilización, actuaciones públicas ciudadanas por ejercer su derecho a la manifestación y libre asociación para romper ese lazo estigmatizador que muchas veces los ancla en el demonizado “izquierdismo” que no permite disidencia ni contradicción a los poderes establecidos, en Colombia la oposición y el disenso suelen ser vistos como amenazas a la integridad o al orden dominante y no como lo que son, parte constitutiva de la deliberación democrática.

Propuestas de pedagogías en conocimientos ancestrales en la que se interroga por lo identitario, lo espiritual y el uso debido de la Tierra. Movimientos sociales que contraponen a la verdad establecida el reclamo de las injusticias acaecidas sobre sus coetáneos y la defensa siempre imperiosa en nuestro país por el derecho a la vida.

Prácticas culturales y artísticas que incluyen como modo de operatividad el trabajo con comunidades desde una relación horizontal y recíproca que dan la voz a los que nunca se les ha permitido la palabra.

En una plaza, en una choza de una comunidad indígena, en medio de un descampado arrasado por la transformación urbanística, en una chabola de un antiguo vertedero de basura, en las paredes de un edificio de gobierno, en las redes inalámbricas libres, en las plazas públicas donde han sido asesinados importantes líderes políticos. Este nuevo tejido comunicacional incesante, favorece otros lugares de aparición de lo artístico que resulta empático por la relación directa que establece con sus interlocutores y propicio por la posibilidad que tiene lo cultural de interactuar entre lo real y lo simbólico.

De este modo, sus características están planteadas en la articulación social y política, quiebra de la representación cuestionamientos al objeto artístico para dar paso a un sentido procesual basados en principios de autonomía, la promoción de espacios no institucionales para su despliegue y la voluntad de transformación social, del mismo modo han ubicado su interés en viabilizar la mirada del otro, en el de al lado, para favorecer la promoción de sus experiencias de vida, y de esta forma (re)descubrirnos.

Por esto mismo estos proyectos están obligados a usar otro tipo de tácticas, estrategias y modos operacionales, para que estas propuestas puedan ser llevadas a cabo con las implicaciones y requerimientos que pretenden ofrecer.

Para un mejor análisis se han realizado unas tablas comparativas que metodológicamente han posibilitado una mayor comprensión de los proyectos analizados y al lector una lectura concisa que funciona a modo de resumen y como objeto de estudio, estas incluyen objetivos, justificación, metodología empleada, realización, espacio de exhibición, contexto histórico, referentes teóricos y un análisis propio de cada uno de los proyectos.

# Tablas Comparativas

## Bienal de Venecia de Bogotá

OBJETIVOS	Diversificar la actividad artística de las galerías y museos y vincularlo con lugares de poca proyección cultural y asociado al trabajo comunitario.		Proponer espacios y eventos inéditos alternativos a la emergencia de artistas y colectivos frente a la “producción oficial”.	Promover procesos de interpretación para las prácticas artísticas contemporáneas.	Revisión del formato bienal como escenario hegemónico.	Ratificar la investigación y el trabajo artístico a partir del propio contexto local.	Promover el desarrollo cultural de los habitantes desde la formación y la participación.	Propiciar iniciativas culturales para posibilitar formas y espacios autónomos de creación, gestión e investigación artística.
JUSTIFICACIÓN	Por las reflexiones del colectivo sobre las dificultades de acceso por parte de los artistas jóvenes a eventos artísticos nacionales e internacionales.		Por el interés de propiciar colectivamente una forma de proceder mas inclusiva desde la práctica artística y el interés por el arte de acción.	La necesidad de buscar espacios no convencionales para poner en práctica procesos propios que apuntarán a dotar una comunidad de espacios simbólico - culturales.		Buscar espacios y modos alternativos de producción artística así como la reflexión sobre otras formas de entender el trabajo artístico.		Acercarse a la periferia urbana y cultural, investigar sobre los hechos sociales directamente en los espacios urbanos.
METODOLOGÍA	Generar de manera autónoma un evento propio.		Buscando tácticas y estrategias para la inserción y promoción de un evento artístico en una comunidad específica, tanto a nivel de recursos humanos como económicos.		Convocando a artistas nacionales y posteriormente extranjeros para la creación artística, obligatoriamente inspirada en la realidad social económica y cultural del barrio Venecia en Bogotá.		Explorando con la comunidad nuevos elementos de interpretación de su cotidianidad, nuevas referentes para leer y experimentar su relación con el espacio urbano, con el barrio y consigo mismos.	
REALIZACIÓN	Desarrollo de procesos culturales y pedagógicos hacia y desde la comunidad.		Desplazamiento de las prácticas artísticas contemporáneas hacia otros espacios de creación, participación y visibilidad.		Creación y formación de nuevos públicos.	Convocan a artistas nacionales y extranjeros a partir de una temática específica en cada evento.	Propician espacios de exhibición alternativos, en este caso, en la Junta de Acción comunal del Barrio Venecia.	Muchas de las propuestas han hecho uso del espacio público para materializar los proyectos.
TIPO DE ACTO	Irónico.	Bienal.	Trabajo contextual y comunitario.		Relacional.	Gestión cultural para el fortalecimiento de proyectos culturales locales y la búsqueda de condiciones para implementación de espacios culturales comunitarios.		Cuestionamientos de los espacios y eventos institucionales y el interes por su descen- tramiento.
AÑO Y CIUDAD	De 1995 a 2010. Barrio Venecia Bogotá.							
ESPACIO DE EXHIBICIÓN	Junta de Acción comunal del Barrio Venecia.		Local de un centro comercial muy concurrido del Barrio cuando no se pudo realizar en la sede de la Junta (2006).			Espacio público (Acción directa en el espacio urbano).	Galería de Intituto Italiano di Cultura (2001).	
CONTEXTO HISTÓRICO O POLÍTICO	Junta de Acción comunal del Barrio Venecia.		Local de un centro comercial muy concurrido del Barrio cuando no se pudo realizar en la sede de la Junta (2006).			Espacio público (Acción directa en el espacio urbano).		Galería de Intituto Italiano di Cultura (2001).
REFERENTES CONCEPTUALES	Activismo cultural.	Estética relacional.	Reacción contra una visión modernista del arte y el auge del pensamiento posmoderno.			Arte socio - critico (Ranciere).		Reflexiones entorno a la condición de “periferia” y la necesidad de cuestionamiento del centro, en relación al pretendido universalismo del pensamiento occidental.
ANÁLISIS PROPIO	Proyecto colectivo cultural que buscó propiciar, a través de la creación de un evento artístico, desarrollar procesos culturales y pedagógicos desde el arte, trabajando desde la comunidad y hacia ella. Desplazando las prácticas artísticas del arte contemporáneo hacia otros espacios para la generación de nuevos públicos y la experimentación estética, a partir de convocatorias temáticas donde los artistas nacionales y extranjeros específicamente realizan proyectos con esta comunidad, desde la experiencia e interrelación con sus habitantes y sucontexto social y político. Convirtiéndose en paradigma de gestion artística y reproducción de eventos culturales. Posicionándose, de esta manera, en una forma significativa para el analisis del arte contemporáneo, proponiéndose como intersticio que media entre el territorio social y espacio artístico.							



## Ciudad Kennedy. Memoria y Realidad

OBJETIVOS	Proponer un proyecto de investigación artística urbana que opere desde el trabajo directo con una comunidad a través de la identificación y articulación del lugar desde una dimensión histórica y social.	Crear un espacio de convergencia de diferentes vivencias y memorias sobre un lugar y sus vecinos desde unas genealogías surgidas de una interrelación entre política, memoria e identidad.	Indagar en el imaginario que surge de la interacción de fuerzas tales como, un momento histórico determinado, los intereses políticos e ideológicos y los aspectos sociales humanos actuantes, que permita determinar un sentido de realidad localizado en un lugar y tiempo específico dentro de este conglomerado urbano particular.	Desde una praxis de contexto, indagar en los sentidos de existencia específicas por unas genealogías determinantes.	
JUSTIFICACIÓN	Por una necesidad de relectura de la ciudad como narración, memoria y su valoración desde el arte.	Buscar alternativas a los espacios institucionales de difusión e investigación de trabajos artísticos.	La necesidad de rescatar la memoria de los primeros habitantes y fundadores del Barrio Ciudad Kennedy.	Desplazar la práctica artística hacia otros contextos e intereses inexplorados o no tenidos en cuenta por la institución o los artistas.	
METODOLOGÍA	Indagar en la genealogía de una comunidad a partir de la memoria y la identidad como material imaginario y de qué manera ésta se articula con la vivencia de lo real.	Observación, interrelación y análisis de fenómenos particulares a partir del dialogo y el trabajo directo con los vecinos implicados desde su vivencias, reflexiones y prácticas cotidianas.	La investigación resultante se materializa en obras colaborativas, iniciativas individuales o colectivas que se adaptan mediante la puesta en común dentro de un proceso colectivo coordinado por el director		
REALIZACIÓN	Propuesta plástica y pedagógica que involucra a la comunidad confrontandola con su pasado como uno propio para ubicar su rastro en el presente.	Comunicación directa con vecinos del barrio a partir del trabajo con la memoria.	Artísta como agente conector entre tensiones antagónicas	Trabajo en estrecha relación con los habitantes involucrados, indagando en la memoria colectiva recogiendo todo tipo de datos significativos, apuntando a reconstruir y reformular en términos visuales y espaciales.	Convocando otras áreas de conocomiemo, interdisciplinariedad necesaria para vehicular de manera efectiva las instancias que se proponen descubrir y explorar, procurando la conexión entre poéticas y memorias urbanas con estudios culturales que evidencian procesos complejos de trasformación cultural y subculturas urbanas.
TIPO DE ACTO	Arte público y urbano	Testimonio cultural y antropológico relacional	Invencción de acciones que señalan aspectos de identidad y autoconciencia.		
AÑO Y CIUDAD	2001 - 2002 Barrio Ciudad Kennedy.Bogotá.				
ESPACIO DE EXHIBICIÓN	Junta de Acción Comunal del Barrio Ciudad Kennedy.	Parque de La Macarena.	Algunas casas donde sus fachadas sirvieron como soporte para la intervención de audiovisuales.		
CONTEXTO HISTÓRICO O POLÍTICO	Vale la pena destacar que el origen del barrio está enmarcado en las políticas exteriores de Estados Unidos y su ingerencia en los distintos países del cono sur. El triunfo de la revolución cubana y su influencia en el deseo de emancipación Latinoamericana. La confrontación civil por posiciones políticas, generadas por los dos unicos partidos políticos en Colombia. Estos contextos no son los que se viven en el momento del desarrollo del proyecto pero enmarcan y definen categóricamente la genealogía de este barrio en particular				
REFERENTES CONCEPTUALES	Concepto de trans-culturalidad y la reclamación de lo local.	Planeamientos centrados en asumir el arte de una manera política y social a partir de proyectos de activismo cultural como por ejemplo el trabajo de Martha Rosler y Group Material, Lucy Lippard o Suzanne Lacy, de los años setenta y ochenta en Norteamérica.	Arte del lugar, denominación que se le dió a prácticas artísticas con intereses por un arte comprometido con los lugares sobre la base de sus particularidades sociales, psicológicas, contextuales o antropológicas.	Investigación sobre arte urbano desde el analisis del individuo y su relacion con la colectividad en contextos urbanos como el latinoamericano.	Cuestionamiento a la hipóte-tica neutralidad y autonomía del mundo del arte con respecto a la situación política de los contextos sociales.
ANÁLISIS PROPIO	Es un trabajo de investigación que indaga sobre la práctica artística y su relación con una comunidad, a partir de la consolidación de imaginarios y sobre la interpretación de un espacio por las ideas de un grupo, de unos habitantes desde la indagación en su genealogía como espacio y comunidad desde unos factores sociales y políticos determinantes. De esta forma el arte se convierte en dispositivo que examina archiva, ubica y media sobre el uso colectivo e individual de la memoria, permitiéndo de esta manera la investigación en realidades ocultas o no manifestadas. Se genera un resultado artístico como testimonio social desde lo estético, del desarrollo de una comunidad específica que abarca el modus vivendi de un barrio popular y el proceso confuso y contradictorio en el que éste surgió , que señalan la forma ecléctica como se ha construído la memoria del lugar. En donde se entrelazan mito y realidad, el trabajo físico y el anhelo de una vida mejor con las ficciones de una mitología contemporánea.				

## Ex-Situ/In-Situ Moravia

OBJETIVOS	Posibilitar intercambios y cruces de experiencias entre comunidad y artistas en la construcción de espacios públicos de diálogo, visibilización y relacionamiento pedagógico, a fin de activar procesos creativos conjuntos.			Reconstruir el tejido social desde la práctica artística.	Aportar al desarrollo sociocultural desde lo artístico para la incidencia de la construcción colectiva comunitaria, a partir del desarrollo de proyectos que implicaron procesos de refundación de la población, la memoria histórica, el diálogo de saberes sociales, imaginarios, culturales, creación de redes y afianzamiento desde los prácticas artísticas comunitarias.	Apoyar la transformación social desde el arte y propiciar empoderamiento.	Promover espacios de intercambio, y dialogo que sean modos de expresión a su vez que pedagógicas desde la experiencia vivencial.		
JUSTIFICACIÓN	Desde una motivación institucional por parte de la admisnitración dentro de su plan de desarrollo y reordenamiento urbano con el propósito de acompañar y desarrollar un proyecto cultural para acompañar a las comunidades específicamente involucradas desde un enfoque de reconstrucción del tejido social.			El reto de generar un proyecto cultural que promoviese la participación activa de la población de una manera estratégica que permitiera entablar otro tipo de diálogos desde el arte y lo social.	Se concibe el arte implementado desde lo comunitario como un instrumento para la trasformación social, relacionándose desde los espacios sociales, culturales y productivos del barrio Moravia para generar lugares de diálogo, expresión y encuentro a partir de la interrogación por las realidades sociales.	La necesidad de generar dispositivos de comunicación y expresión alternativos, además de buscar espacios para la reflexión de la comunidad desarrollándose en distintos ámbitos de la realidad social.			
METODOLOGÍA	Generar un proyecto para un proceso de investigación y acción artística que se denominó Ex-situ/In-situ Moravia práctica artística en comunidad. Convocando a dieciocho artistas de diversas ciudades de Colombia y tres de la ciudad de Medellín con la intención de propiciar dinámicas culturales a partir del desarrollo de propuestas artísticas de incidencia social con la población del barrio Moravia. Estas propuestas se deben ejecutar en diversas fases entre los años 2008 - 2010.					Involucrando a los diversos actores culturales e instituciones sociales que conviven conjuntamente en propuestas de cración colectiva sobre problemáticas sociales concretas desde los imaginarios existentes a partir de acciones de intervención urbana.			
REALIZACIÓN	La práctica artística comunitaria como reto para acercarse desde el arte a un contexto social complejo para promover el reconocimiento del otro y afianzar el tejido social - cultural existente para potenciar procesos de creación conjunto.			Proyectos que indagan en las lógicas culturales de procedencia de los habitantes enfocandose en la identidad y la memoria, a partir del intercambio de saberes, creación conjunta y afianzamiento de redes sociales, además de la producción de espacios públicos de encuentro y reflexión.		Imaginar proyectos artísticos al interior de las comunidades con estrategias capaces de generar la producción de narraciones e imágenes posibilitadoras de la subjetividad. Hechos que permitieran la construcción de memorias particulares tanto como su visibilidad.			
TIPO DE ACTO	Estética Relacional.	Activismo artístico.	Colaboraciones procesuales.	Reivindicación de procesos culturales en población en procesos de exclusión.	La práctica artística como mediadora de conflicto social.	Político.	Arte espacio público.	Liminal.	Resistencia cultural.
AÑO Y CIUDAD	2008 - 2010 Barrio Moravia. Medellín.								
ESPACIO DE EXHIBICIÓN	Centro de Desarrollo Cultural de Moravia. Distintas intervenciones en el espacio público en el barrio Moravia.								
REFERENTES CONCEPTUALES	Activismo artístico.	Estética relacional.	El artista como etnólogo.	Cooptación institucional.	Identidades excluidas y el interes incidencia desde el trabajo de las prácticas artísticas con los movimientos sociales.				
ANÁLISIS PROPIO	El propósito de este proyecto fue la implementación de un proceso artístico que articulara un trabajo con la comunidad frente a las circunstancias que acuciaban al barrio por los procesos de reordenamiento urbano promovido por la administración. Se plantea un proceso de investigación artística a partir del reconocimiento de grupos étnicos marginados, de reivindicaciones simbólicas, narraciones comunales y fortalecimiento de redes pre-existentes, y otras nuevas permitiendo el diálogo y la construcción colectiva. La práctica artística como mediadora en el centro de este conflicto, insinuándose como puente relacional de comunicación que sin prescindir de lecturas críticas sobre la realidad a conectado comunidades entre sí desde la memoria y la identidad. Sin embargo, aunque el propósito de Ex-situ/In-situ no era evitar el desalojo, la posibilidad de ser manipulado o de estar co-ayudando al proceso de reforma urbana planteado desde la administración municipal quedó presente. De esta manera se procede afirmar que los proyectos alcanzaron un nivel de interés social y articulación cultural reconocido, la administración alcanzó desterritorializar a la comunidad y de la misma manera hacer uso de las prácticas culturales para su reestructuración urbana.								

## Práctica Artística La Grieta

OBJETIVOS	Desarrollar un proyecto artístico junto a un grupo de población desplazada por la violencia en la localidad de Ciudad Bolívar en Bogotá.		Despertar, revivir, valorar a través del ejercicio artístico las fuerzas sociales, morales y políticas socavada profundamente por el destierro de la violencia en la población desplazada.		Busca indagar la superacion del estatismo derivadas de la condición de víctimas, la necesidad de autoreconocimiento de la pregunta por la identidad y la indagación por su relación con la tierra, el territorio y la geografía.		La capacidad de manifestar historias, percepciones, experiencias, tanto personales como las propias de una comunidad, por medio de lenguajes plásticos. Generando un sentido crítico sobre las problemáticas.		
JUSTIFICACIÓN	Parte del desencanto del arte como discurso privilegiado y pregunta por las posibilidades de generar una practica politicamente artistica. Al verse manifestado como el arte en Colombia hace caso omiso a la situación social excluyente y discriminatoria con los menos favorecidos y su indiferencia y nula participación en aspectos tan evidentes que competen a la realidad del país.					Por la necesidad de creación de un proceso de agencia cultural en el cual los participantes recuperan y constituyen la identidad cultural y social destruida por la violencia partiendo de la pregunta ¿es posible desde el arte hacer visible la situación de exclusión y sometimiento de una comunidad victima del desplazamiento político?			
METODOLOGÍA	La realización de dos acciones básicas:  - Cultus.  - Tejedoras de historias.	La indagación principal se centro en los procesos de autorepresentación como procesos políticos de resistencia simbólica.	Partir de la posibilidad de asumir el arte como proceso de transformación social.	Cuestionando el main- stream del arte en Colombia y su institucionalidad como espacio privilegiado.	Generar experiencias que conduzcan a la re- flexión social y personal acerca de sus circunstancias generando la posibilidad de “poner en común”, expresar, conducir a la vivencia, acercar a la comprensión, incitar a generar ideas propias sobre sus circunstancias.		A partir de una profunda interco- nexión entre memorias y situacio- nes sobre todo de dolor y silencio, buscar activar la imaginación co- nectando individuos desde el sentir de su historia e identidad.		
REALIZACIÓN	Generar relaciones posibles entre las prácticas artísticas y los procesos de representación colectiva desde una interrogación por lo político.	Descentralizar el discurso del arte y sacarlo de su marco institucional.	Reconstrucción de la identidad afrentada .	Redefinición de lo artístico.	Otros espcios de socialización producción de lo estético con instituciones de diversa índole que se establecen en forma de red.	Patchwork como medio de expresión de testimonio del desplazamiento.	Trabajo entre los intersticios de lo institucional para no perder autonomía y a su vez desterritorializar la práctica artística.		
TIPO DE ACTO	Proyecto de arte comunitario.	Político.	Resistencia simbólica.	Activista.	Cuestionamiento de la institución artística y a su instrumentalización de la práctica artística.		Colectivo.	Liminal.	Relacional.
AÑO Y CIUDAD	2007 - 2009 Barrios Potosí Caracolí, Jerusalem, pertenecientes a la localidad de Ciudad Bolivar. Bogotá.								
ESPACIO DE EXHIBICIÓN	Centro escuela del Barrio Jerusalem (2007 - 2008 - 2009).			Red de Bibliotecas públicas (2008 - 2009).					
CONTEXTO HISTÓRICO O POLÍTICO	Con el recrudecimiento de la confrontación civil entre la guerrilla, los paramilitares y las fuerzas armadas a mediados de los años noventa generan el desplazamiento masivo a nivel nacional sobre todo de población campesina. El incremento del gasto militar a partir de la ayuda norteamericana en el denominado “Plan Colombia” (1999). El desplazamiento de poblacion indígena, negra y campesina que habitan zonas de interes para la explotación minera, cultivo de coca o agrícola llevada a cabo por paramilitares y guerrilla.								
REFERENTES CONCEPTUALES	Arte Político.	Identidad y Representación.		Autonomía.	Arte separado de la esfera política y social.		Estatus periférico.		
ANÁLISIS PROPIO	El proyecto partió del cuestionamiento del arte como ejecicio neutral de representación y de sus posibles articulaciones en contextos marginales. Estimulando a artistas y ciudadanos a reflexionar como el trabajo artístico puede plantear el analisis y posibilidades de transformacion sobre las situaciones sociales que posibilitan la trasformacion social . Con los proyectos puestos en marcha se inicia un proceso de autorrepresentación, de autonarración del desplazamiento que se resiste a las representaciones hegemónicas de los desplazados como víctimas y las recupera como sujetos históricos.					Se sitúa en la pretención de activar las propias lógicas y deseos de la comunidad implicada abriendo una perspectiva de vida ligada a la creatividad y a la vida de sus gentes, vinculando acciones sociales económicas y expresivas.Desarrollando una investigación vivencial enfocada en las experiencias personales y el desarrollo de estrategias de interacción desde el arte.			

En distintas ciudades de Colombia, en nuestro caso específico Bogotá y Medellín, se están generando estos proyectos, Bienal de Venecia de Bogotá, Ciudad Kennedy. Memoria y realidad, Ex-situ/ In-situ Moravia y Practica artística en la Grieta; estos no son solamente acciones experimentales de actuación artística, son también indagación y autoexpresión que pueden ser leídos como método estético de investigación social y antropológica.

Como se aprecia, estas propuestas nos hablan de alternativas estéticas, de redefiniciones, de nacientes vinculaciones de lo político, lo colectivo, y lo artístico. Todo esto emite necesariamente una discusión alrededor de las prácticas artísticas de contexto y comunitarias para situar su especificidad y examinar acerca de las concepciones que las sustentan, sus finalidades y modos de proceder, sus consecuencias, las redefiniciones que experimentan en el campo del arte y de lo social. De esta manera buscar el análisis y la comprensión que permitan profundizar en la complejidad de estos trayectos artísticos más allá de sus buenas intenciones.

En el análisis llevado a cabo en los cuatro proyectos se pueden advertir en sus genealogías, estrategias, modos operacionales y metodologías, cinco aspectos diferenciados pero que se dan de manera entrelazada en cada uno de los proyectos; y que son los contenidos que conforman éste capítulo. El primero es la indagación en lo urbano, el uso del espacio público como un elemento esencial e importante considerado en cualquier propuesta que hayamos mencionado, que busca precipitar las posibilidades culturales de las comunidades y promocionar su uso de manera enfática para el encuentro y la expresión. La ciudad se convierte en un escenario para la construcción y/o activación de consensos mediada por la capacidad artística de interacción.

El segundo aspecto a considerar es la activación, remembranza y puesta en escena de la memoria en tanto construcción comunitaria, a la vez que se despliega cual herramienta de redefinición de los individuos y colectivos involucrada en los proyectos. En este sentido la memoria toma un inusitado valor con respecto a los tiempos, las circunstancias y las particularidades inherentes a cada comunidad permitiendo un elemento fundamental dado las circunstancias específicas del país, el testimonio.

Un tercer elemento que sería la serie de las fisuras que se perciben a la hora de ver desplegar estas prácticas colaborativas con la institución arte, que tiende a ver reinterpretadas las nociones de autor y objeto artístico, buscando alternativas espaciales de exhibición y distribución, donde lo estético no pertenece únicamente al mundo institucional de las artes, en que emergen diálogos interdisciplinarios colaborativos y de coproducción sobre todo con las ciencias sociales.

Un cuarto aspecto es la irrupción de estrategias que sugieren y viabilizan la posibilidad de incidencia en lo político, que mueven su indagación entre la crítica cultural, el activismo y el disenso político, que se movilizan entre el arte, la acción social y la incidencia en las estructuras de poder.

El quinto aspecto tiene que ver, a modo de recomendación, con lo que estas prácticas no muestran, no consiguen aplicar, y es la posibilidad de la práctica activista como suceso directo de intervención social. Un accionar que está directamente relacionado con las características de las prácticas de contexto y comunitarias y que por su insuficiencia es necesario evidenciar.

El arte de contexto y comunitario es arte que investiga acerca del espacio social, incluyendo el espacio de significado y memoria colectiva. Así que, proponer e interpretar estas prácticas artísticas en Colombia, es un intento por entender lo que se está produciendo a través del arte como posibilidad y de la misma forma, entender lo que estamos viviendo en comunidad. Los proyectos seleccionados capturaron memorias, situaciones y vivencias, remarcando estos aspectos en una declaración comunitaria acerca de los conflictos, situaciones y esperanzas de algunos sectores sociales y culturales en el país.



# Del arte en los espacios públicos al arte en el interés público

*El derecho a la ciudad, así como se lo ha constituido ahora, está planteado en términos demasiado estrechos, en la mayoría de los casos en las manos de pequeñas elites políticas y económicas que están en condiciones de darle forma a la ciudad según sus propios deseos particulares. El derecho a la ciudad debe ser articulado como una exigencia y debe regresar al centro de la escena, precisamente porque se concentra en quién es el que maneja la conexión íntima que prevalece, desde tiempos inmemoriales, entre la urbanización y la producción y uso del excedente. La democratización del derecho a la ciudad y a la construcción de un amplio movimiento social para ganar mayor control sobre el uso del excedente es imperativa*

David Harvey<sup>2</sup>

*Las contradicciones del espacio hacen operativas las contradicciones de las relaciones sociales. En otras palabras, las contradicciones espaciales “expresan” los conflictos de intereses de las fuerzas socio-políticas; es sólo -en- el espacio donde estos conflictos se ponen en juego de un modo efectivo y, haciendo esto, se convierten en contradicciones del espacio.*

Henri Lefebvre<sup>3</sup>

- 
2. HARVEY, David. “El derecho a la ciudad”. En: *Lo que nos queda. What’s left... What remains?* Sexto Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo. Ciudad de México, 23 al 25 de enero de 2008. En: [http://issuu.com/patronatodeartecontemporaneo/docs/sitac\\_vi\\_-\\_lo\\_que\\_nos\\_queda](http://issuu.com/patronatodeartecontemporaneo/docs/sitac_vi_-_lo_que_nos_queda) (Consultado, 18-10-2014).
  3. LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Barcelona: Papers. Revista de sociología. Nº3, 1974. Págs. 219 - 229. En: <http://papers.uab.cat/article/view/v3-lefebvre/pdf-es> (Consultado 20-04-2015).

## El espacio público

El espacio público urbano se define como el conjunto de lugares y acontecimientos que se dan en la ciudad y que son de acceso público; es también el lugar fundamental de la constitución de las ciudades y de la cultura de sus habitantes. En todo el mundo, espacios urbanos tales como plazas, mercados, calles, templos y parques han sido los centros de la vida cívica de los habitantes, ofrecen oportunidades para la reunión, la socialización, la recreación, las fiestas, así como también las protestas y las manifestaciones; además, los espacios urbanos abiertos proporcionan alivio a los barrios con alta densidad de población y a la estructurada vida cotidiana. Es entendido como un ámbito donde los ciudadanos interactúan en un marco urbano o urbanizado, bajo unas premisas, habitualmente normas sociales, pautadas por unas instituciones de carácter político, económico y social.

Como productos de la arquitectura civil, se convierten en expresiones colectivas de una ciudad, así como en depositarios de recuerdos y memorias personales, lugares constitutivos en los que suceden acontecimientos históricos, están influidos por importantes significados colectivos, tanto oficiales como no oficiales, sirven como vehículo de relaciones sociales, discursos públicos y expresiones políticas. Accesible para todos, refleja y encarna la diversidad de la ciudad.

La redefinición crítica del concepto de espacio público como espacio social ha condicionado de modo fundamental la forma de reflexionar sobre el espacio público por los artistas. La expresión «la producción social del espacio» acuñada por Lefevre<sup>4</sup>, describía el espacio urbano como un conjunto de relaciones y estructuras construidas, un escenario o un lugar geopolítico, un lugar de generación de significaciones productivas, un ente organizado y dotado de un significado propio y singular, derivado del desarrollo en el mismo de toda una serie de procesos sociales. Colocando el acento sobre los procesos urbanísticos, el espacio público es considerado como el componente espacial básico en la interacción social.

Sin embargo, contraria a su condición de apertura e inclusión, la práctica del espacio público a menudo refleja una realidad política diferente, así como los prejuicios sociales existentes. En particular, por la creciente privatización del espacio público que se ha convertido en un patrón común,

---

4. LEFEVRE, Henry. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013. Además analiza los problemas urbanos y del territorio, presentando a la ciudad como el corazón de la insurrección estética contra lo cotidiano.

experiencia presente en nuestras ciudades donde los barrios, los espacios públicos, así como las tierras suburbanas, se transforman en *malls*<sup>5</sup> temáticos o conjuntos residenciales cerrados.

En la medida en que barrios, calles y parques se privatizan, se sujetan a nuevas formas de propiedad, mercantilización y control, un fenómeno global que muestra cómo la forma sigue al capital. Los intereses privados han creado centros fortificados urbanos y suburbanos, protegiendo una creciente variedad de propiedades pseudopúblicas y privadas en contra de la posible intrusión de los «indeseables».

Ese proceso privatizador tiene importantes implicaciones para la esfera política de las ciudades contemporáneas, cuando los espacios privados reemplazan al espacio de reunión pública, las oportunidades para conversación política disminuyen, en un mundo definido por la propiedad privada, se torna difícil la formación de una esfera pública sólida que sea incluyente.

La privatización ha dado paso a la transformación del medio urbano, a un proceso de fragmentación del suelo para generar espacios privados y cerrados, a habitar y sentir la ciudad de modo diferente, cuyo fin se centró específicamente en el beneficio económico y en un supra diseño de carácter homogéneo, así como una serie de procesos de gentrificación,<sup>6</sup> apreciados también a nivel global.

También ha incidido directamente en la privatización de la vida social y cotidiana. Autopistas, centros comerciales, aparcamientos, unidades residenciales cerradas y vigiladas, parques de ocio, todo representa la absorción del espacio como mercancía, regido en función de la propiedad. La ciudad y los espacios públicos comenzaron entonces a manifestarse como la imagen explícita de la realidad económica de la sociedad que los ha producido, de la multitud solitaria, el aislamiento en masa, consolidándose en relación directa al aumento de la población y su control espacial.

Los espacios públicos son centrales en las transacciones y negociaciones entre sociedad y Estado o entre comunidades específicas y administraciones de turno. Son el resultado de un proceso

---

5. El mall es una entidad nacida en Estados Unidos en los años cincuenta cuyo rol consiste en permitir a los ciudadanos comprar en las condiciones de “máximo confort”, artículos de las más diversas topologías que se disponen de forma que el comprador recorra sin dejar de percatarse de la existencia de cada una de las tiendas.

6. El término inglés hace referencia al proceso social ocurrido en la Inglaterra de la Revolución Industrial en virtud de la cual la burguesía enriquecida abandonó la ciudad y se instaló durante ciertas temporadas del año en las áreas rurales, trasformando, así, los modos de explotación y las formas de habitar de las mismas. En la actualidad este término se aplica justamente al desarrollo contrario, es decir, al proceso desencadenado desde finales de los años setenta que supuso la vuelta de la burguesía suburbana a los centros históricos de las ciudades, provocando de un modo simultáneo la recapitalización de los mismos y el desalojo o empobrecimiento de la población local que habitaba dichos centros.

permanente de articulación y pugna que involucra las características materiales y culturales de un asentamiento urbano, haciendo imposible obviar sus condiciones históricas, culturales, económicas, políticas, sociales, ambientales y tecnológicas particulares.

## El arte público

En las últimas décadas, una serie de prácticas están cuestionando lo que queda del espacio público tanto en su dimensión física, como en su dimensión política. Un arte público referido a una manera de intervención artística en el espacio público pero para ello habría que poner de manifiesto su inserción en un marco contextual y conceptual diferenciado, el contexto latinoamericano, el «Continente del semi-» como lo llamó García Canclini, semimoderno, semioccidental, donde interactúan «un orden dominante semioligárquico, una economía capitalista semindustrializada y movimientos sociales semitransformadores».<sup>7</sup>

Es diferente hablar de arte público en «occidente norte», donde el territorio está totalmente institucionalizado, que en «occidente-sur», donde no todo es Estado, donde persisten espacios normativa y urbanísticamente irresueltos, donde los contextos comunitarios son influyentes y determinantes. De esta manera, el *lugar* es uno de los elementos relevantes a la hora de hablar de arte público.

En esta situación de «multidimensionalidad contradictoria», en los cuales se ubican las características de ciudades como Bogotá y Medellín, se debe contemplar la institucionalización y sucesión de modelos urbanísticos en continua reformulación, las categorías, conceptos y nociones de lo urbano, lo público, lo cultural; además, se necesita revisar el impacto de las relaciones de poder en la construcción de lo público, que inciden directamente sobre la población y la producción del arte en el espacio urbano como veremos a continuación.

El arte público como intervención artística en el espacio público, no entraba en conflicto con lo que durante mucho tiempo se entendió con dicho término, toda aquella obra, generalmente escultórica, que las autoridades se encargaron de situar en un determinado espacio para embellecer esos lugares y como símbolo de un determinado hecho conmemorativo. Sin embargo y desde una perspectiva contemporánea, se percibe que el llamado monumentalismo, ha cedido el espacio significante a otro

---

7. MOSQUERA, Gerardo. *Arte y revolución*. Madrid: Ed. Brumaria, 2007. Pág. 89.

tipo de intervención, ampliando, cuestionando o resignificando lo que denominamos hoy en día «arte público».

Con la capacidad de definir conceptos similares pero que pueden referirse a procesos con intenciones antagónicas, lo que entendemos hoy en día por arte público, alude a una connotación de intervención en el espacio público de otra manera: ya no son las instituciones las que muestran a la ciudadanía, sino el artista como ciudadano quien demanda a la institución, con la participación de un público co-productor. Lo que se evidencia, lo que difiere del arte monumental, es que el espacio significativo se da por una clara *intención* del artista, una voluntad de contacto con la *realidad*, entendida desde una perspectiva de la *experiencia*.

Desde el ámbito de la empresa privada, se mostro el creciente interés por el arte público a partir de los años setenta desde algunos organismos que ejercieron un papel importante en el desarrollo de este nuevo género artístico introduciendo nuevos intereses y contenidos. Estos factores no artísticos influyeron de un modo determinante en el emplazamiento y la interpretación del arte público de manera específica, un mecenazgo con elementos políticos y económicos que determinaron su desarrollo convirtiéndose en elementos estratégicos en las políticas culturales de los gobiernos locales.

Las esculturas salieron del ámbito de los museos y las galerías y con el apoyo privado como regenerador urbano para tomar el espacio público en ciudades y plazas. De esta manera el arte público se consolido como elemento estratégico respaldado por su asociación con los distintos poderes e instituciones privadas y con el mercado del arte, convirtiéndose en un símbolo de progreso y mejora cultural. De este modo se paso a hablar de un nuevo arte público que, según se afirmaba, reconciliaba el arte, por su funcionalidad y belleza con la sociedad y el beneficio público.

Realmente lo que hacían era trasladar la experiencia privada del museo al espacio exterior, convirtiendo las plazas y otros espacios públicos, en espacios complementarios para el arte pero no en actividades comunitarias integradas en la comunidad. Decorando la ciudad con una pseudocreatividad sin relación alguna con el espacio urbano y su experiencia.

### Cartografiando el terreno: algunas propuestas de arte público en el espacio urbano

Por arte público también entendemos las obras de arte situadas en un espacio de acceso público encargadas y subvencionadas por un organismo o institución oficial. Contemporáneamente, el Estado







Fig. 245. Monumento a Gonzalo Jiménez de Quesada vista desde el Museo de Oro. Bogotá.

a través del gobierno y sus instituciones, sufragan con dinero público la realización de algunas obras de arte para su exhibición y uso por parte de los ciudadanos, ajustados a los objetivos de su benefactor.

El proceso de privatización puesto en práctica a partir de los años ochenta por políticas conservaduristas,<sup>8</sup> agregado a la escalada de desigualdad económica desde finales de los años setenta, ha traído consigo toda una serie de cambios decisivos tanto en la organización de la sociedad como en la estructuración del sistema artístico y que se hizo rápidamente extensible a la gestión artística del espacio público.

La estatuaría se ha convertido en el medio adyacente a la conformación del espacio público, en el medio para inmortalizar a los héroes de la independencia y republicanos; se construye a través de la implantación de monumentos que les rinden, como por ejemplo en el uso de monumentos comprometidos con la exaltación del libertador Simón Bolívar;<sup>9</sup> en cualquier plaza central de toda ciudad y pueblo existe el monumento a Bolívar justamente al lado de la iglesia o catedral de la plaza central. Después pueden venir los próceres o líderes que acompañaron a Bolívar en su proceso libertario.

Bajo el concepto de monumentalismo, están presentes también las figuras de algunos conquistadores españoles ocupando plazas o zonas especiales del espacio urbano, como Gonzalo Jiménez de Quesada, Rodrigo de Bastidas, Sebastián de Belalcázar, Jorge Robledo, incluso algunos líderes de una monarquía exótica en Colombia. Son personajes que tienen una referencia importante hecha arte público por los distintos gobiernos y poderes, que indicaron su uso y presencia en nuestros espacios. Como ejemplo de ello tenemos los monumentos de los reyes católicos en el acceso principal del aeropuerto internacional «El Dorado» de Bogotá.<sup>10</sup>

8. En los Estados Unidos les tocó sufrir las medidas represivas y conservadoras del gobierno de Reagan, en el Reino Unido el protagonista del panorama político de las décadas de los ochenta y noventa fue el gobierno conservador de Margaret Thatcher, la “Dama de Hierro”, que se mantuvo en el poder de 1979 a 1997. Bajo estas administraciones no había espacio para la defensa de la cultura o la responsabilidad colectivas. En Colombia el Estado de Sitio fue una constante y las políticas del gobierno mantuvieron un régimen represivo, paralelo a reformas económicas de corte neoliberal y una asfixiante deuda externa.

9. La primera estatua conmemorativa en Bogotá fue la estatua de Simón Bolívar, realizada por el escultor italiano Pietro Terenani en 1846, que se instaló en el centro de la plaza principal de la ciudad; ésta fue renombrada como Plaza Simón Bolívar.

10. Es revelador ese interés de significación y simbolización, el trauma de la colonización y la exaltación del indígena y primer habitante del país no ha sido revisado ni tomado al menos como referencia por los poderes gubernamentales. Lo que quiero resaltar en este apartado, no es el carácter formal de estas representaciones o si están emparentadas con el monumento, sino interrogar sobre los administradores del espacio público que trajeron consigo este tipo de simbolización así como la evidencia del lenguaje ideológico de unas jerarquías sociales específicas.

De este modo, el nuevo arte público, caracterizado por su capacidad ornamental y funcionalidad, se manifestó como un colaborador directo en los procesos de apropiación y privatización del espacio público por parte del poder establecido y su política conservadora, un aumento espectacular de obras de arte público en toda una serie de emplazamientos nuevos y renovados surgieron con el fin de crear una imagen de espacio público urbano coherente, unificado, armonioso, un sistema con un entender homogéneo del habitante de la ciudad que se correspondía con lo que ellos entendían por lo público.

Bajo el amparo conceptual del arte moderno, el concepto de escultura para el espacio urbano cambia, ampliando el sentido de lo que conocemos como arte público permanente. En Colombia, las producciones artísticas realizadas para el espacio urbano, adquieren características que responden a ese cambio, adaptándose a los nuevos paradigmas de espacio en las ciudades y el papel que cumple el artista allí. La producción escultórica se aleja de su carácter conmemorativo y se convierte en un lenguaje autónomo. De esta manera el pedestal es eliminado apartándose de la lógica del monumento, generando esculturas abstractas con reticencia a la representación y a la conmemoración, ejemplos de esta formalización modernista la encontramos en los artistas colombianos Feliza Bursztyn o en Édgar Negret. Esta nueva tridimensionalidad sustituyó la función ornamental y fue denominada *escultura pública*.

Rápidamente se reconocieron las posibilidades del arte público para realzar, embellecer o decorar espacios públicos tales como plazas, parques, sedes de gobierno o corporaciones, accesos a edificios públicos y privados. Una forma de revitalizar los espacios públicos y centros ciudadanos. Este arte público era presentado como un medio que permitía humanizar el espacio público convirtiéndose en un símbolo distinguido del renacimiento cultural y económico de las ciudades.

En 1971 era inaugurado por el Presidente de la República en aquel momento Jorge Rojas, el *Monumento a Gandhi*, de la artista Feliza Bursztyn, primera obra moderna en el espacio público en Bogotá; ubicada al norte de la ciudad, en un área de alto status económico y social, es encargado por el gobierno como una muestra de modernización cultural patrocinando «un nuevo tipo de escultura». La artista plantea una ruptura de manera irónica: la escultura alude a una persona y además lo llama monumento, los materiales empleados son residuos de chatarra habitualmente usados por la artista que tuvo un reconocimiento e incidencia en la plástica nacional en las siguientes décadas, exaltando con un gran pedestal una escultura que no era motivo de admiración pública.

Otro ejemplo que permite ubicar características del uso del arte público en aquel momento se encuentra en la propuesta del reconocido escultor nacional Édgar Negret, cuyo trabajo escultórico siempre estuvo vinculado a proyectos en espacios públicos urbanos. Su trabajo se caracterizó por crear



Fig. 246. Feliza Bursztyn realizó como homenaje al Mahatma Gandhi una obra en chatarra de hierro, de más de trece metros de altura y cerca de cuatro toneladas de peso. Esta fue la primera obra de arte abstracto concebida para espacios públicos, ubicada en la carrera séptima con calle cien. Bogotá.



Fig. 247. Dinamismo, escultura de Negret ubicada en la plaza de la Procuraduría General de la nación. Bogotá.

esculturas básicamente abstractas que partían de distintas formas mecánicas de origen industrial, que denominaba «símbolos de nuestra era». Ruedas, tuercas, tornillos o láminas curvadas de hierro o aluminio estructuran su trabajo con acabados de colores entre los que dominan el rojo, azul y negro; tubos y láminas metálicas relacionadas con el geometrismo, que tuvieron mucha aceptación en la escultura moderna de los años ochenta.

Las políticas por parte del Estado por el uso, control y administración del espacio público, lo convierte en mecenas para la divulgación y emplazamiento de formas escultóricas para el embellecimiento urbano, con formas que no tenían nada que ver con la comunidad o los requerimientos sociales y culturales donde estas se emplazaron; el uso de la escultura embellecedora en las plazas, los edificios públicos, los conjuntos residenciales, las rotondas y demás espacios que requirieran su presencia, fue una constante en la administración del espacio público y la forma estética de promocionar el arte o el objeto escultórico.

En el recorrido planteado, el monumento al prócer libertador o la intervención artística como monumento público de estilo moderno, propuestas de Bursztyn, Negret, incluso Botero, actúan como forjadores de la representación deseada, el conducto para la expresión de un grupo. El trabajo artístico se convierte en un portador de valores colectivos, generalmente, tal como son vistos por las autoridades o por los estadistas del poder, viéndose representantes de una cultura y tiempo específicos.

Ese modelo modernista escultórico, considerado como el modelo de «lo oficial», es portador de la imagen de ciudad que se quiere dar desde la institucionalidad, esculturas que están relacionadas con el embellecimiento de espacios públicos, pero que no guardan ninguna relación con el entorno urbano, ni con el contexto en que son emplazados; situación que posteriormente fue duramente trastocada, propiciando la aparición de otras formas «disidentes» de actuación en el espacio urbano, cuestionando las concepciones de arte tridimensional y la escultura moderna, así como su uso, patrocinios e intereses.

Como lo ejemplifica la investigadora Carolina Vanegas: «al enfrentar el cuestionamiento sobre la validez de su carácter permanente y su poca relación con el entorno. A estos dos aspectos, precisamente, apuntan las intervenciones artísticas en espacio público urbano realizadas en la posmodernidad: son de carácter efímero y buscan que su inserción en espacios públicos, sea una necesidad ontológica de la obra.»<sup>11</sup> Son cambios formales que se alejan de lo escultórico monumental o modernista para entrar

11. VANEGAS CARRASCO, Carolina. *Bogotá: Reflexiones sobre arte público*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Premio Ensayo histórico, teórico o crítico sobre el campo del arte colombiano, 2007. Pág. 96.

en ámbitos con otras implicaciones conceptuales y formalizaciones como por ejemplo la instalación, los performances o acciones plásticas efímeras. Empieza a dársele valor a intervenciones de tipo callejero que problematizan el uso del espacio urbano y cuestionan su función.

Por tanto, cambia el papel del Estado o de los particulares, encargados de patrocinar esculturas conmemorativas, de comprar obras modernas para decorar o darle un nuevo sentido estético al lugar. Los artistas impulsan intervenciones en el espacio público desde un señalamiento de lo que oficialmente no se conmemora, que busca la interacción o que su uso denota relaciones de carácter simbólico relacionado con su uso y disputa con los poderes que lo controlan y administran, un uso que busca posibilitar articulaciones formales y de sentido, que estarían más emparentadas con lo que se ha denominado «arte público transitorio» o «arte de interés público» en contraposición al uso del espacio y las formas de constituir por el arte moderno, su permanencia y poca relación con el contexto se su emplazamiento.

Algunos artistas y colectivos, buscaron profundizar y poner en cuestionamiento las implicaciones sociales, económicas y políticas ocultas tras estas nuevas políticas culturales, incidiendo de manera directa con sus prácticas estéticas a la institución oficial y artística, desde un renovado uso del espacio público al margen de cualquier relación con los intereses doctrinarios de dichas instituciones y con proyectos de denuncia en algunas ocasiones realizados desde el interior mismo de las instituciones.

Los proyectos analizados se inscriben en este modo de entender lo urbano y lo público. Acciones que confrontan el museo como espacio exclusivo de exhibición acompañadas de estrategias para actuar en la ciudad tanto en términos físicos como conceptuales. Lo esencial de estas propuestas es su dependencia del lugar, es decir, que buscan cuestionar, señalar o activar un espacio específico de la ciudad.

En este aspecto, buscando otros ejemplos que trabajan en el mismo sentido encontramos proyectos como *Museo de la Calle*, proyecto realizado por el Colectivo Cambalache entre 1998 y 1999. Proyecto que buscaba recolectar objetos útiles para ser intercambiados con otros objetos de desecho recolectados por los habitantes del sector de El Cartucho,<sup>12</sup> objetos resultantes del trueque o intercambio, que son guardados como testimonio arqueológico de una población específica que habita un espacio abocado

---

12. La Calle del o el Cartucho es el nombre dado a una calle del antiguo barrio Santa Inés, y se localiza en la ciudad de Bogotá. En el capítulo segundo describiendo el proyecto C'undua realizado por Mapa Teatro, se define específicamente este conglomerado urbano dotado de unas características específicas.



Fig. 248. *Museo de la Calle*. Colectivo Cambalache. Proyecto de intercambio, trueque, cambio, recogida de objetos e instalación. 1998-2002.

a desaparecer. El colectivo reivindica el valor del trueque (cambalache), como es entendido por los *recicladores*, colectivo urbano marginal asociada a la vida en la calle que genera una labor de limpieza, organización y sustento basado en una ecología que no es valorada por el sistema social y cuyo oficio propicia no solamente el importante sustento económico para sus familias sino además, una ayuda importantísima a la organización de residuos.

A través de la interacción y aprendizaje de los recicladores y las personas sin hogar de Bogotá, el colectivo asimiló y adaptó los mecanismos de intercambio y la itinerancia de ellos. Reivindican el valor del trueque como es entendido por los recicladores, teniendo en cuenta todos los objetos como una oportunidad de cambio y una parte de un universo más grande, otorgando posibilidades ilimitadas de inserción singular en las comunidades. Cambalache viajó a distintas ciudades del país operando de esta forma, donde exhibió y amplió la recogida e intercambio de objetos y residuos sociales. La asimilación de las técnicas ya desarrolladas en las calles se convirtió en una forma de producir espacios de *comunalidad*<sup>13</sup> y co-pertenencia.

Otro ejemplo sería la obra *6 y 7 de Noviembre* de la artista Doris Salcedo, realizada en el año 2002. Este trabajo genera una reflexión acerca del arte en el espacio público, en este caso, la obra es inseparable del espacio en que se desarrolla y le da un nuevo sentido al mismo. La obra consistió en descolgar del techo del Palacio de Justicia<sup>14</sup> 280 sillas, desde las 11:45 a.m. del 6 de Noviembre, día

13. Es el pensamiento y la acción de la vida comunitaria. Es el resultado de la apropiación social de la tierra y de los códigos de relación que se deciden por medio de la comunalización. La comunalidad como tal es el pensamiento sustantivo de la educación regional y extrarregional y son acuerdos comunes en un territorio propio. Es la suma de valores de intercambio hacia adentro y al exterior; integra a la individualidad pero es algo más que la suma de individualidades. Comunalidad es autoridad y es poder en tanto decisión consensual. Es concepto integrador de instancias que se alcanzan a reproducir incluso en ámbitos urbanos. En: [http://cvc.cervantes.es/foros/leer\\_asunto1.asp?vCodigo=44399](http://cvc.cervantes.es/foros/leer_asunto1.asp?vCodigo=44399) (Consultado, 23-03-2015).

14. La toma del Palacio de Justicia, en Bogotá, fue un asalto perpetrado el miércoles 6 de noviembre de 1985 por un comando de guerrilleros del Movimiento 19 de abril (M-19) a la sede del poder judicial más importante del país, ubicado en el costado norte de la Plaza de Bolívar de Bogotá, frente a la sede del Congreso y a una cuadra de la Casa de Nariño, la residencia presidencial. Dicha incursión fue seguida de la reacción de la Policía Nacional y el Ejército Colombiano, rodeando el edificio e iniciando una operación de retoma del mismo que se extendió hasta el jueves 7 de noviembre de 1985. El M-19 mantuvo a cerca de 350 rehenes entre magistrados, consejeros de Estado, servidores judiciales, empleados y visitantes del Palacio de Justicia. Los hechos culminaron 27 horas después, dejando un saldo de 98 muertos, entre ellos 11 magistrados. 11 personas más también fueron consideradas como desaparecidas al no conocerse su paradero, número que se reduciría a 10 después de que la Fiscalía anunció en el año 2000 que el cadáver de Ana Rosa Castiblanco, empleada de la cafetería que se encontraba desaparecida, fue hallado en una fosa común. Por las investigaciones emprendidas por la Fiscalía General de la Nación desde el año 2005 sobre los civiles desaparecidos durante la retoma del Palacio por parte del Ejército y que salieron con vida del hecho quedando en custodia de la Fuerza Pública, han sido detenidos dos coroneles y el coronel (r) Alfonso Plazas Vega. La toma ha sido calificada como holocausto y masacre por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). Hechos que estremecieron duramente la situación social y política del país.



y hora en que el grupo guerrillero M-19 comenzó la toma de este importante recinto público en 1985, hasta las 2:30 de la tarde del otro día, hora en que terminó.

A las 11:45 a.m., se descuelga lentamente la primera silla y durante el día se seguirán descolgando por la pared del edificio una a una hasta completar las 280 sillas que aluden a las 280 personas que perdieron la vida en aquellos infructuosos días de 1985; el acto simbólico identifica el lugar con su historia, el edificio fue reconstruido completamente después de aquella incursión guerrillera y su posterior toma por el ejército y la fuerza pública. En el nuevo edificio en ningún momento se hizo ninguna alusión a lo allí ocurrido, la memoria y los actos atroces cometidos allí y sus implicaciones desastrosas para Colombia, que han sido borradas. El silencio antiheroico de la acción, el vacío de las sillas y la memoria de las mismas obligan a los transeúntes, a los ciudadanos a preguntarse por los ausentes.

*La acción plástica de Salcedo conmemora de manera efímera este hecho, sobreponiendo la obra al edificio actual para marcarlo y cargarlo de sentido. Salcedo cuestiona con esta intervención las obras realizadas en el espacio público de la ciudad en los siglos XIX y XX, y para ello dota su obra de un carácter no oficial, no ornamental, no narrativo, no permanente, e incluso no conmemorativo –en el sentido decimonónico del término–, pues no busca exaltar una personalidad ni ser una “lección de historia”, sino recordar lo que quiere ser olvidado.<sup>15</sup>*

Entre algunas de las posibilidades que se plantean en este giro de uso y aprovechamiento del espacio público por parte de los artistas podríamos destacar el recobramiento para las intervenciones en el espacio público, la función de ser activadoras de la memoria. El desplazamiento de la intervención estatal o privada por el interés de los artistas en abordar sus proyectos desde el uso del espacio público autónomamente, que buscan el encuentro, el discernimiento o la incidencia en ese espectador desprevenido pero usuario e interpelador fundamental, «dueño» del espacio donde se llevan a cabo las intervenciones.

### Re-significando desde el uso del espacio público

Las características de los lugares donde se han establecido los proyectos de esta investigación, son espacios excluidos de las dinámicas del desarrollo, tanto económico como cultural, las periferias urbanas

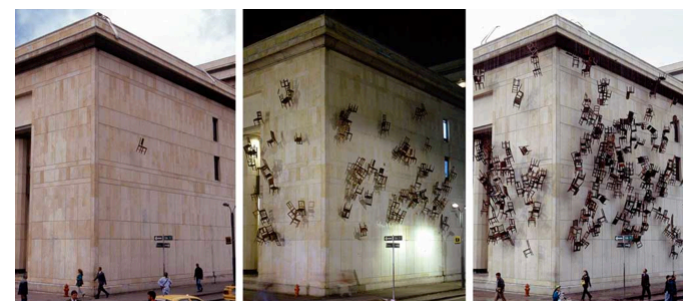


Fig. 249. **6 y 7 de noviembre.** Doris Salcedo. Intervención en el Palacio de Justicia. Bogotá. 2002.

15. VANEGAS CARRASCO. Op. cit. Pág. 128.

de Bogotá y Medellín, constituidas en mayor parte por poblaciones de bajos recursos económicos que han llegado a estas ciudades por el desplazamiento político, por la búsqueda de mejores condiciones económicas para sus familias, y que en su mayoría están constituidas por poblaciones campesinas.

Los lugares donde estos asentamientos se producen no están incluidos en los proyectos de urbanismo, como es el caso de Ciudad Bolívar o el barrio Moravia que rozan la ilegalidad en condiciones de pobreza y recursos mínimos de subsistencia, siendo carentes de servicios públicos, o en el mejor de los casos, como sucede en Ciudad Kennedy o el barrio Venecia, son barrios ya constituidos pero su exclusión reside en estar alejados de los espacios culturales de la ciudad, no hacen parte de ellos y tampoco existe el interés en que sean partícipes.

Las particularidades que se perciben en los cuatro proyectos desde el uso del espacio público, están en poseer características especiales que los hacen valiosos en tanto comunicadores de asuntos sociales, guardando estrechas relaciones con expresiones públicas, espontáneas o ceremoniales, que representan y caracterizan los intereses de ciertos grupos sociales y el deseo de propiciar una cultura pública más auténtica, personal y significativa, así como la reivindicación por el alcance de derechos culturales.

En la Bial de Venecia de Bogotá, el presupuesto es generar un evento artístico donde, en sus constitutivos preceptos, se hace hincapié en que necesariamente los artistas que deseen participar, deben realizar previamente un reconocimiento con el espacio social del barrio, una identificación del lugar para desde allí, desde esa ubicación previa del contexto determinado, se puedan producir posteriormente las intervenciones y reflexiones estéticas que el artista desee construir.

Esa instancia previa del trabajo de contextualización hace que el artista no alcance en el mejor de los casos a compenetrarse profundamente con los preceptos nucleares que puedan configurar ese entorno específico; sin embargo, en los recorridos y cartografías del terreno, su mirada más directa está estrechamente relacionada con lo que a primera vista tiene y es el espacio urbano específico; en él, se aprecian las valoraciones de comportamiento de los habitantes, los espacios comerciales, el uso de las fachadas, de las casas o edificios, el sistema público y vial, el comportamiento social de sus habitantes, detalles que están emparentados con el uso que los vecinos le dan al espacio público urbano.

Muchos de los proyectos planteados para este evento son manifestaciones que han abordado el espacio público como espacio de intervención, representación o acción; y se percibe, constantemente en cada una de las distintas Bienales, el afán de los artistas por asumir esa interacción con un contexto urbano específico, encontrando en el uso del espacio público su mejor herramienta de trabajo.

A modo de ejemplo, el Colectivo Don Nadie, compuesto por Juan Bocanegra y Jorge Sarmiento, propuso el Proyecto Existo. En el año 2003 se inauguró una sede de la cadena de Hipermercados Éxito en las inmediaciones del barrio Venecia, lo que incidió en las dinámicas de comercio de la zona afectando, entre otras, las formas tradicionales de compra y venta sobre todo la de los pequeños comercios informales.<sup>16</sup>

Con este trasfondo social, el colectivo ve en la Bienal de Venecia de Bogotá un espacio propicio para hacer su reflexión a partir de esta situación: con su proyecto artístico deseaban proyectar cuestionamientos en torno a temas como, la monopolización, la descentralización, la contra-publicidad, la re-significación, la cotidianidad de una comunidad, la apropiación, lo público, el mercado, el desperdicio.

El objetivo del Proyecto Existo consistió en subvertir el logotipo de Almacenes EXITO en EXISTO en el contexto social del barrio Venecia, a través de cuatro frentes de trabajo:

1. Inserción de camisetas con el logotipo EXISTO en el circuito comercial de las ventas callejeras del barrio Venecia.
2. Pegar carteles con el logotipo EXISTO en un muro altamente visible del barrio. El espacio elegido fue el muro que da entrada al barrio desde la estación «Venecia» de Transmilenio.<sup>17</sup> El cartel fue pegado tantas veces fue arrancado durante el periodo de duración de la Bienal de Venecia.
3. La distribución de cientos de bolsas habituales de la compra de supermercados con el logotipo EXISTO, por una parte, entre los vendedores callejeros del barrio y por la otra, entre los tenderos de las llamadas «tiendas de barrio» de Venecia. Como resultado de esta distribución esperaban que las bolsas fueran ocasionalmente utilizadas como bolsas de basura y pudieran ser vistas de nuevo en el espacio público de manera reutilizada.
4. Dentro del mismo espacio de exhibición de la Bienal de Venecia, en donde se mostró el proceso y registro de estas intervenciones realizadas en el barrio.

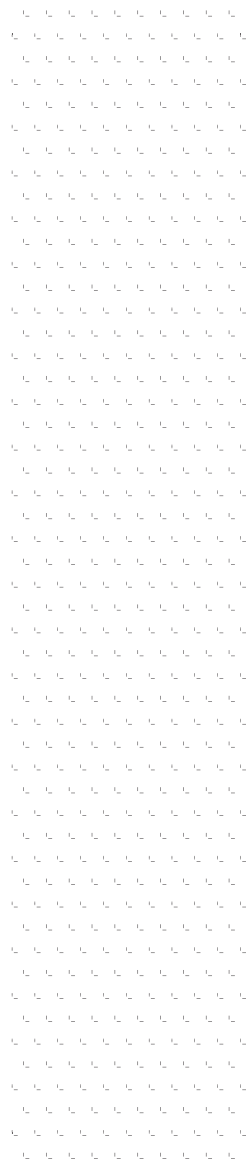
En un primer momento el Proyecto Existo hizo visible los diferentes circuitos a utilizar para la inserción del logotipo: el cartel callejero, las ventas callejeras, las tiendas del barrio, la basura, el espacio de



Fig. 250. **Proyecto Existo**. Colectivo Don Nadie. Bienal de Venecia de Bogotá. 2006.

16. El comercio informal es uno de los medios de subsistencia más habituales por pequeños comerciantes que usa los espacios públicos para ofrecer distintos servicios o mercancías de manera ilegal. Es una práctica muy extendida a nivel nacional que permite que cualquier ciudadano que no tenga dinero para tener un local y pagar impuestos pueda ofrecer sus productos en la vía pública.

17. Transmilenio es la red de transporte público masivo urbano de la ciudad de Bogotá bajo la modalidad de transporte terrestre automotor, que moviliza al 69% de la población urbana.



exhibición artística; para, en un segundo momento, hacer de ello material de reflexión. Al insertar un símbolo que viene de la economía «formal» en las dinámicas económicas «informales» del barrio, buscaban promover un ejercicio dialéctico, que entrara en relación con el tema de la Exclusión/ Inclusión. Los miembros del colectivo Don Nadie lo manifiestan así:

*Nosotros creemos que una característica del logo EXISTO y del proyecto como tal, es su capacidad de sugerir múltiples lecturas, a continuación enunciaremos algunas desde tres frentes que el proyecto maneja: Las camisetas con el logo EXISTO, insertadas en el circuito del comercio callejero, resaltan la calidad de ilegalidad, marginalidad, informalidad, en la que se enmarca esta alternativa del comercio que en Venecia es muy relevante. En el caso de los carteles, suponen una interacción en términos de las dinámicas callejeras del barrio en la medida en que los transeúntes son los que determinarán el tiempo de existencia del aviso, y con ello la acción de repetirlo. Esta repetición hace una reflexión sobre la característica de efímero de esta clase de intervención; y las bolsas con el logo EXISTO, utilizadas como bolsas de basura suponen una conexión a la inversa entre el momento de la compra de artículos, pasando por su consumo y resultando la producción de desechos. Queremos reiterar que los significados que damos aquí son a nuestro nombre y no quieren limitar la posibilidad de lecturas.<sup>18</sup>*

El proceso de realización de este proyecto hizo posible que se verificaran las posibilidades del mismo, en términos de colaboración con la comunidad del barrio para su ejecución y viabilidad, pues la interacción por parte de comerciantes y vecinos estuvo muy apreciada, según los miembros del colectivo, posibilitando una concientización del problema del hipermercado y su influencia directa en el negocio informal que es un medio de sustento importante en los habitantes y comerciantes del barrio.

En la exposición se exhibieron fotografías y un video que mostraron el registro de cada intervención y los procesos de las diversas mediaciones: las camisetas con el logo de EXISTO siendo vendidas en el comercio callejero; la recolección, del carro de la basura con las bolsas con el logo de EXISTO que fueron utilizadas como bolsas de desperdicios; la intervención de los carteles y su proceso de deterioro y reposición de los mismos.

18. Blog Sexta Bial de Venecia de Bogotá. En: <http://sexta-bvb.blogspot.com.es/2006/10/proyecto-012-proyecto-existo.html>. (Consultado, 14-12-14).

Fig. 251. **Proyecto Existo**. Colectivo Don Nadie. Bial de Venecia de Bogotá.



Al revisar las propuestas artísticas realizadas en las distintas bienales, es claro el uso recurrente del espacio público desde su intervención, resignificación; la mayoría de veces su uso es constante por parte de los artistas invitando a la experimentación de materiales, de apropiaciones técnicas tanto como espacios posibles se pueden encontrar, dándole uso a todas las posibilidades de lo que llamamos espacio y urbano. Buscamos ejemplificar estas ideas con los proyectos de los mismos artistas, para lo que el siguiente proyecto puede mostrarnos los diversos intereses y usos de la reflexión estética y su implicada relación con los conceptos contextuales que implícitamente tiene la Bienal de Venecia de Bogotá y en este caso, el aprovechamiento del espacio social para su reflexión.

El proyecto Sombras Especulares realizado por Leyla Cárdenas y Ramón Villamarín, en la VI Bienal de Venecia de Bogotá en 2006. La intervención consistió en realizar una serie de pinturas de «sombras permanentes», en diferentes lugares del barrio, que buscaba, a partir de la relectura de las sombras producidas por las viviendas y edificios del barrio, señalar un posible estado intermedio entre dicotomías, al conectar los reflejos arquitectónicos «reales» del barrio Venecia de Bogotá con las sombras de algunas construcciones icónicas de la ciudad de Venecia de Italia. El proyecto estaba planteado desde la precisa escisión producida entre lo sombreado y lo soleado en el barrio Venecia de Bogotá.<sup>19</sup> Sus autores manifiestan la relación con el espacio urbano que perciben de la siguiente manera:

*Al visitar el barrio, uno de los aspectos que más nos impacto fue la intensidad con que las figuras de las sombras rodeaban la arquitectura. El reconocimiento del lugar sucedió a partir de ellas, recorrimos las calles persiguiéndolas como si fueran pinturas efímeras. Y encontramos que en oposición a las sombras, en unas calles se forman canales continuos de luz, que atraviesan el barrio sin interrupción de oriente a occidente. Debido a la ubicación geográfica del trazado urbano en el barrio Venecia, existe una clara diferencia en sus calles. Las diagonales por estar prácticamente paralelas con respecto al eje de asoleación, permanecen directa y constantemente iluminadas por el sol. En contraposición a las carreras, que son intensamente sombreadas en la mañana y en la tarde.<sup>20</sup>*

19. Las sombras que proponen para pintar en el suelo corresponden a algunos de los iconos reconocidos de la ciudad de Venecia de la siguiente manera: sombra de la columna de San Marcos saliendo de un poste de la luz como sombra de la tarde. Sombra de ropa colgando de calle a calle en Venecia Italia, pintada de lado a lado en una de las calles del barrio Venecia. Sombra de puentes venecianos pintadas a lo largo de la carrera 50 atravesando los canales de luz de las diagonales. La sombra de la Basílica de San Marcos pintada como sombra de la mañana en el auditorio de la iglesia del barrio. El palacio del Doge pintado como sombra de la tarde en la esquina de la carrera 52 diagonal 50 sur. El campanario de San Marcos pintado sobre el césped de la cancha de fútbol saliendo como sombra de la tarde del edificio del salón comunal.

20. Blog Sexta Bienal de Venecia de Bogotá. En: <http://sexta-bvb.blogspot.com.es/2006/10/proyecto-015-sombras-especulares.html>. (Consultado, 14-12-14).

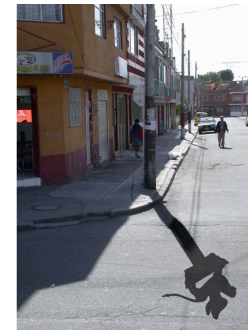


Fig. 252. **Sombras especulares.** Leyla Cárdenas, Ramón Villamarín. Pintura sobre el pavimento. Columna de San Marcos (León alado de Venecia). 2006.



Fig. 253. **Sombras especulares.** Leyla Cárdenas, Ramón Villamarín. Pintura sobre el pavimento. Basílica de San Marcos. 2006.



Fig. 254. **Sombras especulares.** Leyla Cárdenas, Ramón Villamarín. Pintura sobre el pavimento. 2006..



Vemos el interés manifestado al encontrar de manera sensible, desde el espacio urbano del barrio, el medio y la forma de poder llevar a cabo su propuesta, del mismo modo, la misma situación intercultural que plantea el barrio y la misma bienal con su nombre son usados en este caso para ubicar relaciones entre este aspecto y su proyección en intervenciones urbanas efímeras.

Las relaciones que busca crear la Bienal entre los participantes y el barrio Venecia abogan por estrechar relaciones con el lugar como ya hemos mencionado y el uso del espacio público; esto ha permitido que los artistas busquen desde su uso, sus más creativas manifestaciones, permitiendo una interlocución de manera directa con los habitantes del lugar, propiciando reflexiones que atañen a estos y de colaboración entre memorias comunes. Manteniendo el ejemplo citado, los artistas comentan:

*Planteamos el trabajo con las sombras como el recurso de interacción para explorar el barrio, «mapearlo» junto a sus habitantes, crear a partir de la intervención un referente poético con la Venecia (italiana) que inspira el nombre del barrio y la existencia de este evento. Calle canal/calle peatonal - calle soleada/calle sombreada - inclusión/exclusión - real/imaginado - ¿Es arriba lo que es abajo? - ¿Es abajo lo que es arriba?<sup>21</sup>*

Por ser una bienal que ha planteado en el transcurso de quince años una cantidad muy grande de propuestas, sería inabarcable plantear todas las manifestaciones que desde la intervención y uso del espacio urbano se han dado. Sin embargo ha sido una constante y su exhibición posterior ha quedado a manera de memoria visual de las intervenciones realizadas.

En el caso de Ciudad Kennedy. Memoria y realidad, la relación con el espacio urbano se da en sus genealogías al intentar generar un trabajo que implícitamente lleva esa relación manifiesta por la investigación sobre creación colectiva con artistas a quienes interesaba el arte público y urbano, operando con un trabajo directo con la comunidad desde una dimensión histórica y social, confrontándola con su pasado como un principio para buscar su rastro en el presente, con una presencia formal de realización donde sus intervenciones hace parte del tejido urbano en el cual se plantean.

Se generó así un espacio crítico puesto en marcha a través de la apropiación del espacio público en forma de intervención; de esta forma, la relación entre lo urbano y lo político se convirtió en uno de los temas centrales del proyecto, que generó un espacio de convergencia de diferentes vivencias sobre

---

21. Blog Sexta Bienal de Venecia de Bogotá. Op. cit.

ese espacio vital. La identificación implícita del barrio con el ex presidente norteamericano en algunas propuestas se hace menos natural y más problemática.

Como ejemplo tenemos la controversia que se suscitó con los carteles promocionales del proyecto, que incluía la figura de Kennedy «plantando una casa»,<sup>22</sup> cuando inesperadamente, desaparecieron clandestinamente en la noche de las paredes donde habían sido pegados. La comunidad al enfrentarse a esta imagen, aunque ingenua y obvia, generó confrontación. Quizá, siendo Ciudad Kennedy un lugar influenciado por diversas corrientes ideológicas de izquierda, se halle la prevención ante la imagen propuesta, concluyen en sus reflexiones posteriores los integrantes del colectivo.

Los *Dummies*, del presidente Kennedy y su esposa, hacen un «recorrido» presidencial por el barrio; la posibilidad de confrontar la imagen de estos personajes emblemáticos con los recuerdos que los habitantes tienen de ellos busca afectar el espacio público, presentando a escala real en distintos lugares del sector los retratos de Kennedy y Jacqueline. Miller Lagos lo explica de la siguiente manera:

*Estas imágenes las reconstruimos Camilo (Martínez) y yo en medios digitales a partir de archivos fotográficos de la época, buscando que la actitud de la figura se dirigiera al espectador. En el caso de J. F. Kennedy utilizamos el popular gesto del Tío Sam que invitaba a los jóvenes estadounidenses a enrolarse en el ejército. En Jacqueline utilizamos una pose de modelo, en una actitud de auto-exhibición.*<sup>23</sup>

Estas presencias temporales de los personajes en las calles del barrio activaron la curiosidad y la memoria de los vecinos que los pudieron identificar, propiciando la interacción de los espectadores y, en algunos casos, haciéndose retratos o fotografiándolos en sus locales comerciales. Sin embargo, la relación establecida entre los personajes y los espacios de su ubicación (obreros de la construcción trabajando, frente a una casa de empeños, delante de un vendedor ambulante) y los distintos emplazamientos donde fueron ubicados los *dummies*, eran escenarios característicos de un barrio popular, que por su interacción, contrastan e invitan a la confrontación de realidades y sentidos.

22. La fotografía original es la de Kennedy colocando el primer ladrillo, imagen emblemática por su simbolismo. El colectivo retoca la imagen y pone en vez del ladrillo una casa, generando una relación muy evidente pero que sintetizaba en sí la paradoja del proyecto.

23. Catálogo del proyecto: *Ciudad Kennedy. Memoria y Realidad. Proyecto colectivo de creación plástica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Premio Prometeo. División de Investigaciones Bogotá, 2003. Pág. 44.

Otra característica en este proyecto desde el uso del espacio público se advierte en las incidencias en lo relacionado entre lo público y lo privado, las intervenciones visuales sobre las fachadas de las viviendas, y en otro ejercicio en las ventanas de las casas, hacen las veces de interrupciones en la normalidad del barrio.

La propuesta de intervenir con fotografías los espacios fragmentados de las ventanas de algunas viviendas a partir de la selección de fotografías de la imaginería privada de una familia, o la proyección de imágenes de álbumes de fotografías familiares en las fachadas de las casas con memorias personales de cada uno de sus habitantes, nos hablan de exteriorizar esa intimidad que hace que aunque cada universo sea propio y distinto, las identidades que aparecen, establecen relaciones con ese pasado común campesino, con deseos y anhelos de una vida mejor, con el proyecto común de construir y tener una casa propia. Al ser puestas en común, esas fachadas se convierten en panóptico ya no de control, sino de revisión de memorias conjuntas, exteriorizadas, compartidas.

En la intervención en la Plaza La Macarena, mencionada en el capítulo de descripción de los proyectos, la idea es el aprovechamiento de este espacio público, intervenido emplazando la fotografía de un monumento de Kennedy que hallan en otro lugar de la ciudad. El recorrido dispuesto para llegar a este «monumento» es señalado con una franja roja que invita a los transeúntes o a los que usan el lugar, para que ese recorrido sea transitado y tomen el lugar del personaje ausente. Integración y participación de ejercicios artísticos que invita a los usuarios del lugar a que sean constituyentes de las propuestas generadas.

En el caso del proyecto Ex-Situ/In-Situ Moravia. Prácticas artísticas en comunidad, en su mayoría los proyectos son aplicados en el espacio público urbano, en esta iniciativa es apreciable las estrategias que algunos proyectos artísticos han empleado en su relación con el espacio público en esta comunidad específica logrando de esta forma abrir espacios de participación directa a sujetos no-artistas y a que la comunidad se relacione con acciones o situaciones en el espacio común, que plantean relaciones con sus condiciones sociales, étnicas, económicas o políticas nunca percibidas entre ellos de ésta manera y en estos sentidos.

Se perciben propuestas que emplean tácticas artísticas en iniciativa de tipo social, se basan por lo general en grupos integrados por artistas y los miembros de la comunidad que proponen acciones directas en espacios específicos y desde su uso animan diálogos entre saberes sociales o populares, abriendo otros espacios de circulación y relación social, apropiándose de prácticas cotidianas del espacio público o cuestionando las políticas urbanísticas de las instituciones que promueven este proyecto.

De esta manera proyectos como *El Morro es suyo* o *Presencia Negra* son consecuencia del complejo plan de rehabilitación social, ambiental y cultural de intervención del gobierno local, que abordan de manera directa esta problemática y nos hablan de una incidencia en el manejo que quiere darse en la transformación del espacio social de la comunidad. El espacio público se convierte en el soporte idóneo para hacer específicas estas preocupaciones, los reclamos propuestos con la intervención en los postes o la intervención en los distintos muros del barrio, hacen del espacio público el medio para visibilizar los temores o las injusticias acaecidas a sus habitantes. El espacio social puede socializar de una manera directa estos reclamos, buscando la exteriorización a su vez que involucran de una manera comunicativa y de denuncia las implicaciones que para todos se están acometiendo.

Otro aspecto que se percibe en el uso del espacio público está asociado a la visibilización de culturas excluidas. Desde este aspecto, el espacio funciona como medio para entrever la situación de las minorías étnicas y su uso se plantea como rito que debe ser invocado por medio de actos por parte del proyecto con la comunidad indígena o como visibilización de memorias al realizar la intervención de los peinados de la cultura afrocolombiana en las calles del barrio, implicando de esta manera su visibilización para todos de las formas distintas de acercamiento a las convivencias desde aspectos culturales diferentes, pero que pertenecen del mismo modo a la diversidad y unidad de la comunidad. En este sentido, que los jóvenes puedan intervenir las paredes del barrio con sus grafitis o incidir con sus cánticos raperos en la situación del barrio, hace de su presencia desde la música un elemento cohesionador que hace parte de la representación identitaria que en el fondo encierran todos los proyectos.

Otro proyecto que desde el aspecto espacial tuvo una incidencia relevante fue la constitución del Laboratorio de Observatorio de Medios y Mediaciones en Comunicación Barrial, que desde una idea transversal indaga en muchos aspectos sociales del barrio. Este tipo de proyecto requería un desplazamiento constante por todos los intersticios del espacio urbano del barrio para la ubicación y desarrollo de sus objetivos tan diversos y del uso de todos los medios técnicos posibles para su realización.

Entre ellos se encuentra el uso del video para generar microrrelatos, permitiendo una interacción con los agentes sociales de la comunidad desde recorridos espaciales por el territorio e interpeándolos por lo que los constituye como sujetos, sus genealogías y presencias en este espacio contradictorio y cargado de múltiples sentidos. En este mismo proyecto se construyó el Tricilab Moravia: un dispositivo móvil diseñado para recorrer el barrio, que sirve como herramienta para concentrar inquietudes, y que permitió ser un medio de tránsito para las acciones o proyectos que se realizaron en los distintos lugares de la comunidad.

En el proyecto Práctica artística en La Grieta, en el proyecto *Cultus*, el uso del espacio urbano se convierte en el epicentro que conforma y aglutina la propuesta de trabajo. Este huerto es un espacio que se le «roba» al hacinamiento y a la aglomerada conformación urbanística que constituyen estas comunidades. El uso del espacio urbano en forma de abonar, remover, fertilizar, sembrar, regar, a partir de conocimientos relegados por el abandono de sus hábitos cotidianos, perdidos por el exilio, son retomados nuevamente en un sentido apropiativo, que propicia recursos tanto simbólicos como económicos.

La identidad alcanza de nuevo un estímulo, el encuentro entre saberes, la comunión entre relatos similares, el aprovechamiento del sustento generado por la actividad, y son llevados a cabo por el uso de la tierra y la apropiación que generan los vecinos en la «explotación» del espacio urbano y todo lo que de este hecho se desprende. Nodo, contexto nuclear, disculpa para permitir el encuentro, soporte, sustento, colaboración.

### **La práctica artística contextual y comunitaria como posibilitadora de un arte de interés público**

En el recorrido planteado se comenzó a examinar el espacio público urbano como un principio desigual y conflictivo, como el terreno fundamental para el desarrollo de la actividad política; el espacio social como lugar de lo político, del conflicto y geografía de la resistencia (esfera pública alternativa o esfera pública de oposición). El sentimiento generalizado en torno a la necesidad de un descentramiento de la autoridad gobernante y del reconocimiento de la diferencia, de lo particular, el espacio público como un lugar de luchas, resistencias, conflictos entre el control y el uso dados tanto por el Estado como por la comunidad, posibilitando la existencia de las diferentes formas de la identidad.

De esta forma los proyectos mostraron una capacidad de actuación y articulación con los componentes sociales específicos, reutilizando el lugar para contribuir a construir una «verdadera» esfera pública democrática, abiertos a trabajar con las necesidades y problemas de las colectividades que hacían uso y parte de ella. De esta manera podemos hablar más que de un arte en el espacio público, de un «arte de interés público» para referirnos a estas prácticas artísticas que participan o crean un espacio social de interacción donde se asumen las distintas identidades, que dejan a un lado las categorizaciones de arte público mencionadas anteriormente.

Como consecuencia, el concepto de lo público, dentro del ámbito de actuación de las prácticas artísticas, ya no pueden estar aisladas de la reflexión en torno a las condiciones de la vida y la



cultura del contexto urbano en el cual se interviene, de forma específica en la comunidad, desde sus dimensiones sociales, psicológicas, económicas y políticas. Conceptos totalmente correlacionados con los principios de acción que indistintamente los cuatro proyectos manifiestan a la hora de desplegarse y que podrían manifestarse como una característica de las prácticas artísticas de contexto y comunitarias en Colombia desde el uso que hacen del espacio público urbano.

El desacierto en las lógicas de crecimiento y planeación de la ciudad y la respuesta llevada a cabo por en los distintos proyectos, obligan a indagar en el poder político y de control espacial y social que se han ejercido en sus territorios. La ampliación de la participación de las personas en «asuntos» de la ciudad, ha obligado a reformular varias categorías y conceptos para dar cuenta de lo urbano, de lo público, de las relaciones de poder que representan y de la pertinencia de los canales abiertos para la participación ciudadana.

Como menciona el artista e investigador Fernando Escobar, al parecer, «las ciudades latinoamericanas se encaminan a convertirse en centros autónomos de poder, gracias a su importancia política, económica y cultural en ascenso, algunas veces en contraposición de los respectivos Estados Naciones, y también por cuenta de la emergencia y fortalecimiento de sus propias identidades urbanas expresadas en formas diversas, como a través de la producción cultural la ha empoderado como actores y referentes sociales y culturales relativamente independientes del Estado central»;<sup>24</sup> situación que se ejemplifica con acierto en las ciudades donde se han realizado los proyectos, objeto de esta investigación.

La discusión sobre el espacio público en la ciudad ha venido ocupando cada vez más la agenda de expertos, políticos, académicos, gestores y ciudadanos. Las experiencias que sobre su producción y derechos se ha acumulado, permite afirmar que el espacio público sigue siendo hoy un asunto central en las luchas y reivindicaciones que involucran lo identitario y lo cultural. Apuntando a transformar los espacios preexistentes, así como a la generación, creación y fortalecimiento de grupos mediante acciones sociales artísticas entre la representación y la acción. En algunos casos, con el interés de darles visibilidad y voz a las comunidades o a colectivos grupales particulares, así como acompañarlos y enriquecer su papel en la reafirmación o en la transformación social e histórica de ideologías y políticas inherentes sobre lo público y espacio público.

---

24. ESCOBAR NEIRA, Fernando “Algunos apuntes sobre la producción de espacios públicos desde prácticas culturales y artísticas: un caso en el barrio Moravia de Medellín”. Bogotá: Revista *emergencia*. Arte + Público. Nº5, 2012. Pág.137.

## La memoria como testimonio

*La memoria se sitúa exactamente en ese punto de la historia en el que algo impensable para los cánones convencionales del conocimiento ocurre y en vez de dejarlo ir por el sumidero de la historia, es rescatado por una categoría que lo eleva a la condición de lo que merece ser pensado, de lo que da que pensar. Esa es la memoria.*

Reyes Mate<sup>25</sup>

*Hay demasiada injusticia en el mundo y demasiados recuerdos de desgracias pasadas. Pensemos en los pueblos que justifican todo lo que hacen por lo que les pasó siglos antes. Hacer la paz, es olvidar. Es más fácil reconciliarse si el lugar que ocuparía una memoria tal hace sitio a la reflexión sobre la vida que llevamos, y si dejamos disolverse las injusticias particulares en una comprensión más general de aquello que los seres humanos son capaces de hacerse los unos a los otros.*

Susan Sontag<sup>26</sup>

Este apartado se desarrolla a partir del uso de la memoria que se manifiesta en los distintos proyectos de análisis, un discurso relacionado con los conflictos sociales y políticos en el país. Los proyectos se ocupan, entre otros aspectos, de la memoria colectiva como alternativa a una memoria histórica, es decir, se enfoca en el modo en que estos proyectos han incidido en los imaginarios con los que se identifican las comunidades en que estos han intervenido.

Igualmente, el reconocimiento de los lugares de memoria, esto es: espacios físicos o simbólicos que son representativos para las colectividades, en algunos casos aparecen como contenedores en los

---

25. MATE, Reyes. "Tratado de la injusticia. XX Conferencias Aranguren" Madrid: Isegoría. Revista de filosofía moral y política, Nº 45, julio-Diciembre, 2011. Pág. 468.

26. SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Alfaguara, 2003.

que se debaten y desarrollan intereses relacionados con la memoria, espacios comunales donde los proyectos se documentaron, presentaron, interactuaron, intervinieron.

Asimismo, este concepto se convierte en eje circunstancial que plantea la interacción constante con la situación de los individuos y sus particularidades, permitiendo ampliar y desarrollar indagaciones que reconocen sus articulaciones entre el pasado, el presente y las formas de identidad.

Los proyectos que han sido objeto de esta investigación, tienen una relación común a la hora de recurrir al uso de la memoria en sus distintos despliegues, muchos de ellos relacionadas con las memorias involucradas en hechos políticos provenientes de situaciones de violencia, trabajados en términos de elaboración cultural de las memorias del sufrimiento o la exclusión.

Dichas prácticas no solo están representando las memorias, sino que también constituyen trabajos de memoria que dan la posibilidad de abrir espacios a lenguajes, formas, inscripciones, derroteros para aproximarse a ellas y, sobre todo, permiten recuperación y regeneración de sentido, situaciones que nos remiten a vivencias silenciadas, reclamos de visibilidad, reconciliación y derecho a la cultura.

Los proyectos, cuando se refieren a la memoria representan inscripciones a lugares, objetos, circunstancias, abren posibilidades de trabajo en medio de experiencias históricas y sociales permitiendo el empleo de distintas estrategias de testimonio. De esta forma, hace posible un cuestionamiento de la realidad, consintiendo emerger el carácter agitador de las memorias, pues cuestionan las linealidades y cierres que pretenden construir la institucionalización de los sucesos, del tiempo, de los hechos, al permitir interrogar un presente estabilizador.

El interés por la consolidación de un discurso de memoria es algo reciente de las últimas décadas en las políticas oficiales en distintos países del cono sur latinoamericano en torno a los procesos de «justicia», «reconciliación» y «reparación», perdón y olvido, propiciados en Argentina, Chile y Perú.

Ha sido en estos contextos donde los hechos y las circunstancias acaecidas han estado marcadas por los conflictos armados, las dictaduras y la responsabilidad de los gobiernos en esos procesos. Dentro de los marcos institucionalizados que buscan principalmente el consenso, se ha avalado la normalización y la clausura de los hechos que se han vivido.<sup>27</sup>

---

27. Se tienen también muy en cuenta los procesos de reconciliación ejemplificados en la famosa Comisión de la Verdad y la Reconciliación en Sudáfrica (1995), o como también en el caso de Ruanda e Irlanda.

Actualmente la relación entre memoria y democracia se mantiene muy presente en Colombia, reflejadas ambas en los distintos procesos de amnistía con grupos alzados en armas, donde podemos mencionar los acuerdos de paz obtenidos entre el gobierno y la guerrilla del M-19 en 1990, la desmovilización de los grupos paramilitares en 2005, la creación de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) y las actuales negociaciones de paz frente al conflicto del gobierno colombiano con la guerrilla de las FARC en la Habana desde 2012.

La memoria empieza a cumplir un papel fundamental a nivel institucional, a la vez que el «auge de la memoria» se ve manifestado con mayor intensidad también por los movimientos de víctimas, las movilizaciones sociales, los trabajos culturales, las investigaciones académicas o las prácticas artísticas. Las situaciones y condiciones actuales relacionadas con el conflicto, están ampliando el debate con relación a la memoria, propiciando espacios de discusión y trabajo en torno a los escenarios, modos y posibilidades de aproximación y manifestación.

El tema de la memoria tiene una importancia muy relevante dentro de los procesos de reconciliación y posconflicto planteados actualmente en la mesa de negociación, que pondría fin a cincuenta años de confrontación armada. La necesidad de verdad, justicia y reparación para las víctimas, lleva implícito un proceso de rememoración de los hechos y actos cometidos contra la población civil por todos los bandos, testimonios que aun continúan silenciados, esperando a ser manifestados para cerrar procesos abiertos de sometimiento, exterminio e injusticia.

La coyuntura social y política, muestra la complejidad de los escenarios en que la memoria se manifiesta actualmente, no solo en los testimonios sino también en los otros lugares que al margen de lo institucional emergen e impulsan formas de entendimiento o cuestionamiento de estas narrativas integradoras, que buscan el debate para evitar una idea homogeneizadora o institucionalizada que de este término y sus sentidos se pretende usar.

La memoria plantea la necesidad de una aproximación crítica y creativa de la experiencia que muchas veces se torna, sobre todo en experiencias de violencia y exclusión, irrepresentable o difícil de manifestar, requiriendo aproximaciones no totalizadoras o narrativas explicativas determinantes para evitar discursos únicos y cooptadores.

De esta manera, desde principios de los años noventa tiene lugar un interés inusitado por la memoria, reflejado en las investigaciones que desde distintas disciplinas y estudios culturales, emprendieron sobre las formas de la memoria a partir de los procesos de globalización, la ampliación de las

tecnologías digitales, los estudios sociológicos o la pregunta constante sobre lo identitario. Como lo reconoce el curador Oscar Mauricio Ardila:

*Dicho giro (memorialista) implicaba la transgresión del discurso hegemónico de la memoria histórica que, por ejemplo, definía la identidad de una nación o de un territorio a partir de una narrativa única. Ahora se abrían paso las historias locales, un sinnúmero de discursos con los que distintas comunidades reclamaban no solo el reconocimiento de una identidad específica, sino también derechos y obligaciones en relación a problemáticas sociales del presente. [...] esa obsesión por la memoria, consolidaba un campo de trabajo que trascendía las disciplinas históricas: ahora la memoria se proyectaba hacia cuestiones artísticas o teóricas que la situaban más allá de la consolidación de una identidad y la acercaban a problemáticas sociales concretas.<sup>28</sup>*

Los discursos sobre las formas de las memorias en medio de las actuales coyunturas, se deben entrecruzar entre las narraciones hegemónicas y las historias locales. De esta manera, se busca llegar a un acuerdo por el establecimiento de lo que debe ser recordado entre este cumulo de relatos, compuesto por los fragmentos de las distintas historias que deben conformar un nuevo relato.

A su vez, implícitamente se establecería lo que se excluirá de ese acuerdo, lo que debe ser olvidado. En este último aspecto, puede ocurrir que los discursos hegemónicos se aferren a sus posiciones para explicar los acontecimientos de una manera inflexible, incurriendo de esta forma en la exclusión de las historias locales,<sup>29</sup> tan necesarias en procesos de reconciliación de tanta envergadura.

Uno de los elementos comunes en donde, sin pretenderlo, se han ubicado los distintos proyectos, es en la circunstancia dramática e ineludible de la condición del desplazamiento forzado. Esta situación ha representado para el Estado una responsabilidad que aún no ha sido asumida y que le ha rebasado en todas sus circunstancias, sobre todo, en el hecho de enfrentarse a la exigencia por su reparación y restitución de bienes y derechos.

28. ARDILA LUNA, Oscar Mauricio. "Campos de memoria. Intervenciones artísticas en el espacio público en Colombia 2000-2011". Catálogo de la exposición: *Campos de Memoria*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2013. Pág. 38.

29. Hechos que se pueden ejemplificar en las habituales posiciones que se suceden cuando desde las perspectivas hegemónicas se quieren ocultar las responsabilidades o imponer sus propios derroteros para un beneficio propio. En el caso de Argentina por ejemplo, el indulto concedido a los militares por el caso de la dictadura y su responsabilidad en los 30.000 desaparecidos en el gobierno de Menen, causó gran indignación social que propició un nuevo ciclo de luchas y reivindicaciones.



Los desplazados, dentro del marco legal, son reconocidos como «víctimas», situación que ha condicionado la imagen del desplazado como aquel que espera ser socorrido, una denominación que promueve su invisibilización y su doble victimización, profundizando la complejidad de su situación.<sup>30</sup>

Que los proyectos estudiados hayan estado involucrados en comunidades con población desplazada, reflejan los numerosos cruces de conflictos culturales percibidos en cada uno de los lugares donde se han ubicado las prácticas, reconociéndose de esta forma, la importancia de estas circunstancias representadas en las prácticas culturales, en la construcción de memorias y en la colaboración para la comprensión de su producción social, articulándose el trabajo desde las memorias colectivas como alternativa a una memoria histórica oficial.

Se pone de manifiesto cómo a partir de los proyectos se indaga sobre la manera en que se representan, significan, hacen visibles, los límites de los códigos políticos oficiales sobre las memorias, a través de la reivindicación, la construcción de lugares de memoria, la creación de archivos, la constitución de redes, el despliegue de acciones en diversos territorios que permite articular pasado y presente, para permitir el enunciado de las memorias locales y colectivas. Posiciones

Consecuentemente, subrayamos cómo los proyectos analizados dejan ver como se establece el uso de la memoria registrando y haciendo visibles los estados latentes, que consigue inquietar/vehicular esos testimonios que propician formas de representación cargadas de sentidos, alteridades de tiempos, situaciones, contextos y vivencias, que hacen posible que la práctica artística trabaje como vehículo de representación y percepción de memorias suprimidas. Las discusiones en curso, por tanto, vinculan cuestiones que incluyen aspectos relativos a la memoria, la historia y su representación.

### **La práctica artística contextual y comunitaria como espacio para la posibilidad de la memoria como testimonio**

¿Cuál es el papel que juegan las prácticas artísticas en los procesos que atraviesan una memoria nacional traumática? Y ¿Acaso el arte es capaz de ayudar ante las experiencias límites, inasimilables o experiencias como el desplazamiento forzado? La memoria es la posibilidad de la palabra, del diálogo,

---

30. Las Naciones Unidas (UNHSR 2005) y la Ley 387 de 1997 consideran al Estado colombiano como responsable del desplazamiento forzado de la población civil.

de la confrontación, pero a la memoria, al no permitírsele su posibilidad de vehicular el disenso, la comunión, como sucede en Colombia, esta se manifiesta como testimonio.

Lo que resulta más notable en los lugares donde se inmiscuyen las prácticas es la necesidad que tienen las comunidades de narrar sus historias locales, de articular sus presencias a los hechos que los constituyen como individuos pertenecientes a situaciones y acontecimientos, integrantes de unas condiciones específicas que deben ser aclaradas y que les propicien ser partícipes de la reciprocidad.

De esta forma, la memoria podría contribuir a aclarar y reconstruir los lazos desde la narración de las experiencias propias y colectivas, constituirse en memoria integradora, tal como evidencian los reclamos enunciados desde los análisis realizados por el Centro Nacional de Memoria Histórica:

*El conflicto armado en este país discurre en paralelo con una creciente confrontación de memorias y reclamos públicos de justicia y reparación. La memoria no se vive como una experiencia del posconflicto, sino como factor explícito de denuncia y afirmación de diferencias. Es una expresión de rebeldía frente a la violencia y la impunidad. Es gracias a todo este auge que hay en Colombia una nueva conciencia del pasado, especialmente de aquel forjado por la guerra [...] El país está pendiente de construir una memoria legítima, en el cual se incorporen explícitamente las diferencias, los contradictores, sus posturas y sus responsabilidades, y además, se reconozca a las víctimas.<sup>31</sup>*

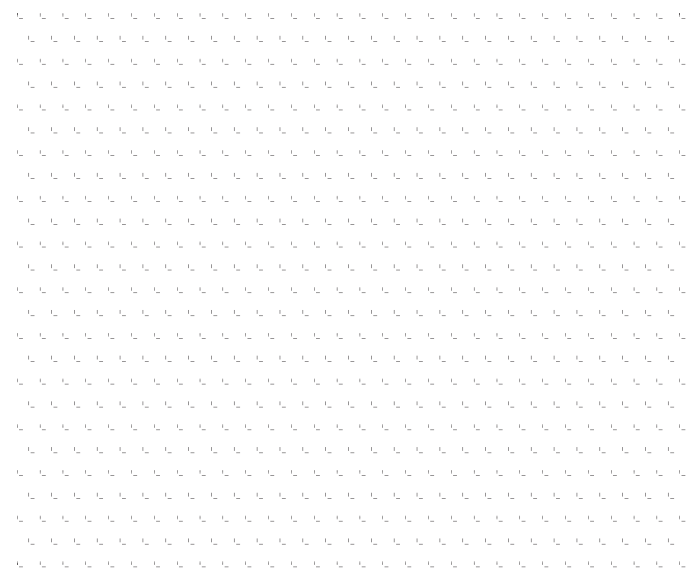
La presencia abrumadora de la necesidad del testimonio, la documentación, la autobiografía y la historia oral en el actual discurso de la memoria es evidente. No obstante, la atención sobre los derechos humanos ha abierto nuevos caminos para el papel político y público de las artes visuales, instalaciones, monumentos, memoriales y museos.<sup>32</sup> Las prácticas artísticas pueden implicar una contribución importante a ese discurso público de la memoria, para darle una inclusión a las memorias que escapan a la normalización de los discursos y que continúan necesitando manifestarse.

31. CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2013. Pág. 18.

32. Por ejemplo, en el año 2010 se inaugura el Museo Casa de la Memoria, en la ciudad de Medellín. Su principal objetivo es ser un lugar de encuentro, expresión, participación y reconstrucción de la memoria, de las violencias y el conflicto armado y un espacio para la investigación social y la documentación especializada en temas de memoria histórica y conflicto en Colombia. Para ampliar, vid.: <http://www.museocasadelamemoria.org/>



Fig. 255. Intervención. Proyecto Memoria Canalla.



La importancia que se le asume a la función del testimonio y su posibilidad de debate y fisura, antepone una imagen de un presente uniforme y permite la enunciación de lo acontecido. El testimonio, como forma de articular las memorias, está presente en las formas de trabajo planteadas, el patchwork, la huerta, los talleres, el rito, los cánticos hip hop.

La práctica artística es entendida entonces como medio para poner en interacción las narraciones de individuos en situaciones específicas. Los relatos testimoniales puestos en común permiten a los colectivos vecinales y artísticos plantear representaciones mediante actos simbólicos; al respecto, la memoria, el testimonio y la experiencia se constituyen en canales y/o medios que inciden en el cuestionamiento de acontecimientos concretos. Como menciona la antropóloga Catalina Cortés:

*Las aproximaciones a la experiencia, y específicamente a las experiencias de la violencia, siempre estarán circundadas por espacios irrepresentables e intraducibles, por lo cual tenemos que estar dispuestos a trabajar con lo irresuelto, con fragmentos, residuos y vacíos, buscando maneras de abordarlos sin pretensiones de totalidad o narrativas explicativas y determinantes sino, por el contrario, desde espacios reflexivos y críticos que tornen complejas las formaciones de la historia del presente.<sup>33</sup>*

Las prácticas artísticas formalizadas de este modo están aportando un modo de reflexión alternativo a la mera narración de los hechos históricos. Por ejemplo, el visibilizar las memorias inscritas en el hecho social por medio de un acercamiento a lo cotidiano, en el proyecto de práctica artística en La Grieta, hace presente la ausencia de las afrentas acaecidas y la invisibilidad tanto por el Estado como por el resto de ciudadanos, que habita en el sentir de los campesinos desplazados por la violencia y que malviven en los barrios periféricos de Bogotá y de tantas otras ciudades colombianas.

Allí, la confirmación de memorias desterradas vehiculizadas por los talleres de cartografías testimoniales se constituye en un medio no solo interpretativo de una situación social, sino, sobre todo, en posibilidad de visibilización de crónicas soterradas, como lo entiende la líder comunitaria Yara Cristina Castro, participante y continuadora del proyecto en Ciudad Bolívar:

---

33. CORTÉS, Carolina. "Lugares, sustancias, objetos, corporalidades y cotidianidades de las memorias". Bogotá: Revista de Artes Visuales Errata#. N° 0, 2009. Pág. 145.

*Me gusta mucho plasmar nuestros sentimientos en la tela, para dar a conocer de dónde venimos, quienes éramos... Nosotros no venimos de casitas desechables, ni de un cartucho... Eso es lo que la gente nos quiere hacer sentir... ¡No! Queremos que la gente sienta y vea que nosotros... teníamos tierra.<sup>34</sup>*

Los proyectos analizados se pueden entender mediante el papel que la memoria y el componente político de sus historias particulares, desempeñan en las comunidades en las cuales los distintos proyectos se han establecido y desarrollado. Entre las estrategias de trabajo empleadas se han realizado con las comunidades inmersiones culturales de su sentir como individuos y colectivos.

Han sido un llamado a la memoria como elemento constituyente de diálogo y relación, imaginario que desempeña un papel central en la reivindicación y/o mediación de sus derechos sociales y culturales, así como de su ubicación con respecto a su situación particular planteada a través de manifestaciones simbólicas.

En el caso de Ciudad Kennedy, memoria y realidad, al trabajar a partir de la identificación y articulación de un lugar desde su dimensión histórica y social, permiten activar la memoria de sus habitantes y la confrontación con los espectadores a través de los presupuestos planteados desde la investigación.

Las genealogías del barrio y su relación con el presidente norteamericano, la consolidación y comprobación de imaginarios, la indagación de realidades ocultas o no manifestadas. El testimonio como dispositivo articulador para mediar sobre el uso colectivo e individual de la memoria y sus articulaciones con la actualidad, logra evidenciar procesos complejos de transformación cultural y subculturas urbanas.

En este caso, todos los proyectos son articulados a partir de la memoria de los vecinos, narraciones, experiencias, álbumes familiares, entrevistas, archivos que esconden una realidad olvidada: la de campesinos huyendo de la violencia, los movimientos migratorios del campo hacia la ciudad, la constitución de clases obreras en el desarrollo industrial de las urbes de la segunda mitad del siglo XX.

Todo ello hace aflorar recuerdos por medio de imágenes, espacios e individuos que nos llevan a reflexionar sobre las derivas de la memoria misma. La fotografía de archivo y su uso diverso, es la base del trabajo de este proyecto. Rescatar las imágenes, tanto de los retratos de la pareja norteamericana

34. FERRARI, Ludmila. *En la Grieta: práctica artística en comunidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013. Pág. 45.

como las de los primeros habitantes en sus procesos de autoconstrucción. Asimismo se rescatan las imágenes de los álbumes privados y las de los interiores de las casa de las familias.

Proyectos como los *Dummies*, *Familia Real* y las *Jackelines*, confrontan ese imaginario soterrado, el anhelo de referencia de un modelo de representación que se quiso plantear como ideal, trazos de interculturalidades en sincretismos de adaptación de modos de vida foráneos a los imaginarios propios, ideal metamorfoseado, irresoluto, integrado en la memoria de estos primeros habitantes y que hacen parte a su vez de muchos otros colombianos que vieron en los modos de vida norteamericanos su ideal y deseo de representación.

El contraste de estos elementos, es llevado al espacio público para su confrontación con otros vecinos y espectadores a partir de vivencias y hechos que determinaron en un momento significativas referencias para unos moradores que se vieron, sin pretenderlo, imbuidos en políticas trasnacionales de la Guerra Fría.

En este contexto, la memoria actúa como señuelo para la comprobación y existencia de hechos fundacionales y su interacción en el presente con los nuevos o los mismos habitantes a lo largo del tiempo. La base o sustento de la investigación-proyecto es la articulación de toda presencia simbólica que se nutre de reminiscencias, permitiendo visibilizar coexistencias de espacios y lugares entre tiempos pasados y su articulación en el presente.

Cabría mencionar, cómo el trabajo de intervención en la Plaza de La Macarena cuestiona el monumentalismo conmemorativo como contenedor particular del pasado, de la memoria histórica en el contexto contemporáneo. En este proyecto la memoria es entendida como reinterpretación de la historia o como un espacio que contextualiza la diferencia.

En Ciudad Kennedy. Memoria y realidad, el interés está en abrir un campo de trabajo en el que la memoria se proyecte hacia el presente a través de la práctica artística, reclamando una memoria activa y el volver de la mirada crítica hacia el pasado. La construcción histórica no solo pertenece a los historiadores, pues proyectos de este tipo se ocupan de la historia desde otras perspectivas.

En el caso de Ex-situ/In-situ Moravia, los proyectos estuvieron dirigidos a las lógicas culturales de procedencia de los habitantes, enfocados en la identidad, lo que condujo a trabajar en el reconocimiento y visibilización de sentires de grupos étnicos y sociales marginados, que conformaban en su mayoría la población de esta comunidad específica.



Se proponía iniciar procesos de memoria que se desarrollaran desde el presente social y que incluyeran la representación de una historia local, con coordenadas y testimonios que establecieran una especificidad, abriendo un relato que estaba en mora de propiciarse, construido a partir de la recolección de testimonios muy emparentados con la recaudación de objetos por su condición de recicladores, estableciendo formas de testimoniar y de pensar las relaciones temporales.

Proyectos como *Burrukuku*, *Presencia Negra*, *Quieto Pelo*, *Moravia Alto Voltaje* o *Echando Lápiz* nos manifiestan cómo las diferentes y particulares formas de concebirse, cómo ciudadanos y personas en un tiempo y en un lugar específico están mediadas por patrones y posibilidades comunicativas de circunstancias propias, constituyéndose las prácticas artísticas de este modo, como mediadoras de procesos sociales y políticos aupados por esas memorias específicas.

Estas circunstancias explican en parte el uso de la memoria como estrategia mediadora de los proyectos comunitarios y contextuales que se han organizado de modos diversos para reactivar la capacidad cultural, suscitados de este modo en una suerte de diálogo de saberes, reminiscencias, presencias y constituciones propias como individuos y colectividades enmarcadas en circunstancias comunes.

La memoria, entonces, se nos aparece en su comparecer con la idea de comunidad, en tanto dilema de cómo impedir que no se rompan los procesos de diálogo e interacción barrial, haciendo visibles los dilemas, las ausencias, los deseos de estos sentires colectivos. En este sentido, las prácticas abren la posibilidad de explorar lenguajes y medios que les (nos) permite(n) ver otras perspectivas, que gracias a la interacción creativa les permite crear diferentes relaciones y correspondencias.

Los relatos ponen de relieve formas de resistencia ante el asedio urbanístico y excluyente, para crear posibles sentidos y diálogos insospechados, permitiendo otras formas de transmisión y aproximación a esas memorias, accediendo a ver la historia, la realidad a través de sus visiones y la puesta en común con los otros habitantes y espectadores.

En la propuesta de Práctica artística en La Grieta, se siembra el deseo de comunicar, de exorcizar el silencio promovido por el desplazamiento y las víctimas, un acompañamiento con una propuesta que suscita el diálogo, la participación activa de esta comunidad de un proyecto que trasciende las salas y confronta la realidad del país. Trabajo de memoria sobre la violencia desde la experiencia vivencial que caracteriza los procesos de desplazamiento de familias campesinas que llegan a la ciudad apenas con lo que llevan puesto.

Este proyecto hace presente las ausencias y los reclamos de dignidad y reconocimiento de las víctimas del desplazamiento forzado encarnado en lugares, cuerpos y derivas de los silencios. La experiencia social traumática de unos individuos hace necesario encontrar vehículos de actuación pertinentes para su situación de vulnerabilidad y estigmatización social y estatal, generando una reflexibilidad histórica, que muestra la necesidad de recolocación de la memoria social frente a los silenciamientos de la memoria pública.

Simultáneamente lleva consigo narraciones de sufrimiento e injusticia, que posibilitan formas de subversión para dar visibilidad a las desastrosas crueldades cometidas a lo largo de la historia; que permitan dar visibilidad a estas experiencias y que pasen a la esfera de lo público; que permitan estratégicas formas de dignificar además de sentir y pensar la historia, rechazando lo que sus verdugos quisieron imponerles alguna vez: el silencio, el despojo y la ausencia.

Arquitectura de las memorias, práctica artística en La Grieta, Ex-situ/In-situ Moravia, Ciudad Kennedy. Memoria y realidad y las formas de acercamiento propuestas en la Bienal de Venecia de Bogotá hacen estallar el presente estabilizador al desactivar la anestesia cultural constituida por la historia.

En el contexto de estos proyectos, el arte contribuye a articular la memoria, da elementos para entendernos e interpretarnos; son gestos de resistencia, de dignidad, de denuncia, de esclarecimiento, se suman, construyen un discurso heterogéneo. Mas que memoria, lo que se percibe son memorias en plural en tanto que tienen la capacidad de recoger distintas y disímiles voces.

La memoria entendida así explora el concepto de lo múltiple, inicia su recorrido en la narración de lo vivido, de la experiencia vivida por el cuerpo social. En este sentido, al existir muchas experiencias, existe también una diversidad de relatos que seguramente serán distintos, contradictorios y ambivalentes; pero en el ejercicio de la memoria debe existir lugar para todos ellos.

La memoria opera como un puzzle que permite abrir el pasado desde las urgencias del presente. En este ejercicio lo que se recupera es el pasado y los fenómenos del presente como proceso, no como acontecimientos aislados, sino procesos que ligan y vinculan. Desde el proyecto de Práctica artística en La Grieta o Ex-situ/In-situ Moravia por ejemplo, la memoria puede ser representada como resistencia; que la memoria sea una forma de resistencia tiene que ver, justamente, como se articula con el presente y como esa memoria rehúsa la construcción de un relato único.

Entonces, la memoria se convierte en resistencia, en aquello que impide la naturalización de la exclusión, que no tranquiliza culturalmente, que desmonta las formas de dominación de la historia que estanca en un sentido histórico que se pretende necesario e inmutable. A la vista de las lacónicas secuelas sociales, culturales, económicas y éticas de la crónica narrada por la oficialidad, enfocar la cuestión desde la memoria es preguntarse qué es posible discutir y discernir.

Estas memorias o el uso de la memoria como mediación estética, permite descifrar a la comunidad susceptible de desamparo, descifrar la inadmisible idea de una colectividad histórica irrecuperable que al hablar ya no habla, que en el comunicar ya no comunica, que en la política mata la política, que en lo social desagrega lo social, la memoria entonces, como camino de la recuperabilidad.

Los olvidos de la sociedad, los pactos, la negación del pasado, la imprescindible justicia, la índole controversial de los proyectos de institucionalización de la memoria del conflicto, la incidencia de este drama en el actual proceso nacional. La memoria se ejercita como posibilidad de construir un potencial crítico ausente, ahí donde la sociedad colombiana no lo tiene, ahí donde nuestra sociedad no quiere o no puede decir, ni admitir, ni asumir el estado de cosas, como por ejemplo el estado ruinoso de nuestra historia nacional.

El permitirse ser testigo de los sucesos, mediador de estas manifestaciones, implica una responsabilidad con lo social, reiterándose una vez más la importancia que tienen estas prácticas para el momento coyuntural de Colombia, convirtiéndose en testigos de las situaciones de los otros, experiencias cargadas de perspectiva histórica, convocando los relatos que nos constituyen mediante la puesta en escena de situaciones, hechos y condiciones, y las posibilidades de confrontación, la relación con ellos y con nuestra cotidianidad. Una posición necesaria y vital.

Las prácticas artísticas desde lo contextual y lo comunitario, a partir del uso de la memoria, son distinguidas como prácticas de traducción, que abriendo posibilidades desde lo estético, traducen la «realidad» acontecida y las situaciones específicas que se instauran en espacios de afección mutua, convirtiéndose en un trabajo de recolección y ensamblaje de memorias. Memorias que, al intercambiar en colectividades problematizadas desde las poéticas del recordar, crean modos de expresión, sitios de mediación traducción y creatividad. Dan estímulo al valor ético, político y epistemológico del testimonio.

## La memoria como política pública

Rancière en el *Giro ético de la estética y de la política*,<sup>35</sup> se plantea la necesidad de que la política debiera hoy conjugar el disenso, es decir, que la tarea de la política es acercar al otro, al subalterno, al excluido portador de un derecho no reconocido o testigo de la injusticia del derecho existente.

Está ocurriendo que las políticas de la memoria están alcanzando niveles de institucionalización en las que inevitablemente también se hace política con la memoria. Intereses y concepciones institucionales que pretenden, promueven y publicitan una memoria que se adapte, que se conforme a respuestas finales, a *mausoleos clausurantes*. Una memoria institucionalizada que pretende «resolver» el tema de la memoria social.

La discusión política y cultural sobre los usos de la memoria, implica desafíos complejos que permiten y deben constituir una oportunidad importante de disenso que invita al debate, confrontación de posiciones con la finalidad de escuchar e incluir. Se muestra necesario definir el vínculo entre el Estado y la sociedad civil, para trazar canales que interrelacionen a los distintos ámbitos de discusión y buscar las vías aptas para la construcción de consensos necesarios y urgentes.

Revisar la participación del Estado en relación a sus políticas públicas de la memoria, resulta vital para que no se generen discursos hegemónicos y, que a su vez, se exija la participación crítica de todos los actores en este momento fundamental de nuestra historia. La narración de lo ocurrido en nuestro país es una cuestión ardua y complicada, por ser una historia cuyos protagonistas están presentes en las inequidades, éxodos, desapariciones e injusticias cometidas contra estos; y a su vez porque los protagonistas aún no terminan de estar presentes en el debate actual.

La argumentación sobre la necesaria distancia temporal para la comprensión histórica y, sobre todo, para su transmisión y divulgación entre los ciudadanos, lo que hace es relegar los acontecimientos a un pasado que se considera cerrado, agotado, y en la práctica significa la ruptura entre pasado y presente; por tanto, se transforma en olvido o encubrimiento de los hechos, situando la memoria en una buena posición para la manipulación política.

Como si de una política monumentalista se tratara, con su afán definitivista, anida el riesgo de generar un efecto opuesto al deseado, sellando el acceso al pasado. Las iniciativas artísticas y participativas

---

35. RANCIÈRE, Jacques. *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual, 2012.

del recuerdo, amplían el alcance de la memoria proponiendo una multiplicidad de relatos, riqueza de la vivencia y el testimonio. Memoria oficial y memorias locales no deberían contradecirse, sino que deberían complementarse componiendo un mosaico de sentidos que dialoguen entre sí.

Se busca que desde la práctica artística con comunidades, desde la ciudadanía y también desde un sector político, se perdiese el miedo al disenso, a la pluralidad de discursos sobre el pasado y la identidad, reivindicar las potencialidades de las políticas públicas culturales como proyectos cívicos de negociación sobre las memorias, en el que pudiesen converger la participación del mayor número posible de ciudadanos en el debate y en la reflexión sobre los referentes patrimoniales que podrán permitirles orientarse en el presente.

En las propuestas sobre políticas culturales se deberían buscar nuevas narrativas que superen las limitaciones de la institucionalización de los discursos, los expertos continúan desperdiciando el interés de los lenguajes testimoniales y el reto de participar activamente en la conformación de recuerdos individuales y colectivos a través de nuevas formas de restitución memorística.

¿Cómo debería ser entendida la memoria? Estamos de acuerdo en el sentido en que lo menciona Nicolás Casullo: «eso por lo cual bregan los que sienten las distintas formas afrentosas de políticas o estrategias culturales del olvido.»<sup>36</sup> Podemos comprobar que en las distintas investigaciones, las estrategias de trabajo han llevado a las prácticas y a las comunidades a que se establezcan vínculos que por medio de los relatos e integraciones han llamado a la narración de sus propias historias, no solo para su interpretación, sino para encontrar el medio que vehicule sus necesidades de diálogo y expresión.

¿Es la victimización un recurso inherente a la práctica artística contextual y comunitaria en Colombia? Mientras no estén presentes otras vías, cualquier medio que desee participar en procesos de intercambio y proyección con comunidades «exceptuadas», posiblemente encontrará la necesidad de vehicular testimonios sea cual sea su disciplina de trabajo.

En este sentido, estamos de acuerdo en lo que manifiesta Natalia Gutiérrez con el trabajo de la práctica artística con comunidades en Colombia: *Recordemos, desordenar las genealogías, interrogar las deformaciones de las genealogías, confrontar la imagen de los mitos magnificados por la tradición, interrogar los olvidos.*<sup>37</sup>

36. CASULLO, Nicolás. *Pensar entre épocas. Memoria, sujetos y crítica intelectual*. Buenos Aires: Norma, 2004.

37. GUTIERREZ, Natalia. *Ciudad espejo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2009. Pág. 125.



Fig. 256. Talleres práctica artística en La Grieta.





## La mirada po-ética

Otro de los rasgos que se manifiestan en cada uno de los proyectos y en los artistas que los llevan a cabo, radica en el modo de mirar y de interrogarse sobre la realidad circundante y sobre las posibilidades del arte. Los contenidos propuestos, los sentidos y deseos de reflexión e investigación, proponen una valoración en la relación entre ética y estética; idea que surge de las temáticas y espacios de interacción propuestos, que se sumerge en los territorios de una producción artística «ideal», que opera con la metáfora en función de una ética aplicada a unos fines.

Ética que a su vez se vale de una estética del disenso para abrir interrogantes, etéreas rupturas del sentido que agrietan el bloqueo de la mirada hegemónica, de lo consensuado, para dar una valoración de lo que el arte todavía puede ser. Posibilidad de planteamiento que para su comprensión académica, habría que ubicarlo en su contrario, en las destemplanzas de la cultura del espectáculo y que se materializa en forma de esperanza crítica.

Pensar el arte desde nuevas lógicas interpretativas y de una interrogación a las formas del arte tradicional, condicionado por unas circunstancias sociales contradictorias y absolutistas, supone hacerlo inflexiblemente desde una perspectiva ética. Plantear otras formas de representación e interrogación acerca de la comunión humana, de las circunstancias de la vida y su historia, de la configuración de identidades en comunidades complejas, deriva en aspectos constitutivos de estas prácticas artísticas, que inquietan responsabilidades aplicadas al ser ético.

Esta mirada o posición de trabajo resulta arduo complicado en sociedades donde el interés por lo cultural y lo artístico está denostado o se plantea para su institucionalización; donde la posibilidad de lo cultural es conducida en aras del beneficio económico, como bien describe el teórico del arte Gabriel Peluffo en este último aspecto:

*La batalla por el sentido que pueden librar las prácticas artísticas contemporáneas se lleva a cabo, sin embargo, en un campo copado por las fuerzas –dominantes– de lo que se ha dado en llamar “capitalismo cognitivo”, tributario de la cultura tecnológico-empresarial y de mercado, que antepone a toda otra finalidad los intereses acumulativos del gran capital postergando (o ignorando) el valor ético de una epistemología del bien común.<sup>38</sup>*

38. PELUFFO LINARI, Gabriel. “Ética y poética de los límites”. Bogotá: Revista de Artes Visuales Errata #. Nº 9, diciembre de 2012. Pág. 24.

Estos artistas y gestores culturales intentan desbloquear estos mecanismos, para lo cual se valen de procesos micropolíticos que le son consecuentes, en tanto operan en regímenes distintos o contradictorios a los hegemonícamente planteados, interesados en trascender esos límites. En este caso, de la misma manera en que las prácticas artísticas se enlazan con otras prácticas sociales y políticas en determinadas circunstancias.

Semejante pretensión solo puede darse en su solidaridad con la diferencia, el interés de experimentación que busca eludir la cooptación de los poderes instituidos, así como la concientización de una demanda social. Estas circunstancias son fundacionales de otras prácticas, que se emparentan en una perspectiva ética, que deben ser entendidas como lo manifiesta Rancière<sup>39</sup>, no desde un arte ético, sino desde una ética del arte. La eficacia del arte debe ser buscada siempre en el plano estético, propio del orden artístico, que se opone al de la mediación representativa que no pretende ofrecer lecciones morales.

Uniendo los elementos planteados hasta aquí, se encuentra una ética de la memoria-testimonio. Trabajando en este sentido se posibilita la ética de las memorias diversas y controversiales, de identidades en tránsito cargadas de relatos productivos de nuevas subjetividades. De esta forma no se trata solo de «rescatar la memoria», sino de construir memoria sobre el soporte existencial del sentir ético.

En la narración que propone Umberto Eco en su novela *La misteriosa llama de la reina Loana*<sup>40</sup> se encuentra, a modo de metáfora, la entrada y salida que posibilita un acercamiento a la necesidad del relato, el testimonio y los usos de la memoria en el trabajo llevado a cabo por los proyectos analizados desde el enfoque de las genealogías, las memorias y los olvidos. Su protagonista es como una metáfora de la memoria recuperada por el poder de la imagen.

Eco narra la historia de Giambattista *Yambo* Bodoni, que despertó del largo sueño que le ocasionó un accidente. La novela describe las sensaciones primeras con el arsenal de palabras que alberga una parte de su memoria, la que recurre además y de forma insistente a pasajes exquisitos de la literatura y cine universales. Esto sin embargo no le impide reconocerse mutilado en una parte de su bagaje; no duda en que hay un segmento extraviado y que el relato de su vida, la que tenía antes del accidente, está sofocado por la niebla espesa de la desmemoria.

39. RANCIÈRE, Jaques. *El espectador emancipado*. Buenos aires: Manantial, 2010.

40. ECO, Humberto. *La misteriosa llama de la reina Loana*. Barcelona: Editorial Lumen, 2005.

Un diálogo con su médico le resulta en útil preámbulo explicatorio cuando este le dice:

*Nosotros tenemos diferentes tipos de memoria. Una se denomina implícita y nos permite ejecutar sin esfuerzo una serie de cosas que hemos aprendido, como lavarse los dientes, encender la radio o anudarse la corbata. [...] Cuando nos ayuda la memoria implícita, ni siquiera somos conscientes de que recordamos; actuamos de forma automática.*

*Otro tipo es la memoria explícita, aquella por la que recordamos y sabemos que estamos recordando. Pero esta memoria explícita es doble. Por una parte, está la que tiende a llamarse memoria semántica, una memoria pública: la que permite saber que una golondrina es un pájaro, y que los pájaros vuelan y tienen plumas, pero también que Napoleón [ya] murió [...].*

*Esta memoria me parece que usted la tiene en orden, vamos, incluso demasiado, porque veo que basta con darle un dato para que empiece a encadenar recuerdos... escolares, diría yo; o recurre a frases hechas. Está claro que esta memoria es la primera que se formó en el niño, el niño aprende rápidamente a reconocer un coche, un perro, y a formarse esquemas generales, por lo que, si una vez vio un pastor alemán y le dijeron que era un perro, dirá perro también cuando vea a un pekinés.*

*En cambio el niño tarda más tiempo en elaborar el segundo tipo de memoria explícita, que llamamos episódica o autobiográfica. No es capaz de recordar inmediatamente, pongamos al ver un perro, que un mes antes estuvo en el jardín de su abuela y vio un perro, y que es él quien vive las dos experiencias.*

*Es la memoria episódica la que establece un nexo entre lo que somos hoy y lo que hemos sido; dicho de otro modo, cuando decimos YO, nos referimos solo a lo que sentimos ahora, no a lo que sentíamos antes, que se pierde precisamente en la niebla. Usted no ha perdido la memoria semántica sino la episódica, es decir, los episodios de su vida.<sup>41</sup>*

Una vez establecido el carácter de su amnesia y la posibilidad de recuperar los recuerdos a través de sesiones de estimulación emocional, Yambo acude al desván donde reposaban los elementos

---

41. ECO. Op.cit. Pág. 19.

asimilados en su infancia, adolescencia y juventud: juguetes, prendas, objetos de sus parientes mayores, van insinuando situaciones vividas sin llegar a configurarse en una recuperación completa.

Sin embargo tan pronto aparecen los tebeos, magazines, estampitas, carteles de publicidad o ediciones ilustradas que solía recorrer de niño, Yambo reinstala en su memoria escenas completas y nítidas de su vida. La afectación que en el pasado le significaron las imágenes contenidas en esos documentos, y que pertenecen al ámbito de los sentimientos genuinos que le generaron, son la clave para la reconstrucción de los episodios más íntimos de su vida, transfiriendo además sentido al entorno de la época en que ocurrieron.

El contenido visual de aquellas experiencias documentales en el pasado proporcionan a Yambo las piezas para la reconstrucción de su memoria episódica, que le guía además hacia una concienciación de su vínculo emocional con la memoria semántica (memoria pública). La historia universal entonces se significa más allá de los meros datos, los cuales aún conserva y constituyen una huella que trasciende en su predio personal, clarificando así la composición de aquellas vivencias ocupadas por la niebla tras el accidente.

Si la historia de este personaje la extrapoláramos al ejercicio de los movimientos sociales que abogan por un reconocimiento político, la restauración de la memoria social, encontraríamos un campo de acción tan prolífico como necesario, como el que buscan en algunos casos las artes visuales.

Sin duda la historia de los pueblos está fuertemente ligada a la configuración de señales de identidad que se nutren buenamente de la adquisición y apropiación de imágenes y sentires, todas ellas asimiladas como representaciones de su propio trasiego en el mundo de los hechos pasados y que contienen además los activadores y reguladores emocionales con los que el conglomerado social determina la cohesión y los vínculos entre sus miembros.

Si nos aplicamos un poco más para detenernos en un caso como el colombiano, en el que una prolongada secuencia de hechos violentos ha impregnado por décadas la llegada y partida de numerosas generaciones, llevando al afincamiento de una memoria semántica de la guerra, entiéndase una memoria pública conformada por datos y relatos que se tornan tan oficiosos como incontrovertibles, concluiremos aún con más urgencia el importante papel de las artes visuales en la demandada recuperación de la memoria histórica.

Se trata entonces del rol de las prácticas artísticas en el restablecimiento de la memoria episódica de Colombia, aquella que funge como representación veraz de los hechos históricos que han sacudido

emocionalmente al conglomerado social, marcándolo y definiéndolo en su historia íntima, abocándolo a su condición de pueblo singular con una historia *personal*, secularmente distorsionada y cubierta por la niebla del olvido.

La reivindicación política en el seno del movimiento memorístico colombiano, fundamentalmente solidario con las víctimas de la violencia, gravita en la toma de conciencia de que existen nexos incorruptibles entre todo un conjunto de documentos históricos y las sensaciones más genuinas de la población en tanto protagonistas de los hechos.

Esto a su vez se traduce en una valiosa oportunidad para la restauración de una memoria diáfana de lo ocurrido. Entre esos documentos, el acervo estético contiene una especial carga *recordatoria* y filial. Como Yambo, se podrían resolver nuestras lagunas en el desván donde reposan las imágenes de lo que se ha sido.



# Relaciones paradigmáticas con la institucionalidad

*Hoy, el dominio tecno-burocrático sobre nuestras vidas, combina eficientemente la producción de una cultura de masas (industria cultural), con la perpetuación de élites artísticas, que fomentan y participan activamente en la separación entre arte y vida, sintetizada en la lógica del espectáculo.*

Colectivo DesFace<sup>42</sup>

*«Son precisamente estos objetos materiales, las paredes del museo, los que aseguran el idealismo de lo imaginario del museo, es decir, del espacio discursivo en el que se concibe hoy el arte. Al confinar la producción cultural a las paredes, el museo es capaz de controlar la demanda que el arte hace de autonomía, de evitar que una producción cultural establezca relaciones con la vida».*

Douglas Crimp<sup>43</sup>

Partiendo de la pregunta ¿cómo se inserta la producción del arte dentro de las relaciones sociales de un modo de producción determinado? Walter Benjamin, en su ensayo *El autor como productor*,<sup>44</sup> se acerca bastante a lo que se desea plantear. Benjamin propone que las relaciones sociales están condicionadas por la relaciones de producción. De esta forma, al abordar una obra, ha sido usual que la crítica materialista pregunte por la actitud que ella mantiene con respecto a las relaciones sociales de producción de la época. Lo que para Benjamin significa, directamente, preguntarse por la técnica

42. COLECTIVO DESFACE. *Contra el arte y el artista*. Madrid: La Neurosis o las Barricadas Ed. 2012. Pág. 24.

43. EXPOSITO, Marcelo. Abajo los muros del museo. El arte como práctica crítica intramuros. En: [https://www.academia.edu/4608311/Abajo\\_los\\_muros\\_del\\_museo.\\_El\\_arte\\_como\\_pr%C3%A1ctica\\_cr%C3%ADtica\\_intramuros](https://www.academia.edu/4608311/Abajo_los_muros_del_museo._El_arte_como_pr%C3%A1ctica_cr%C3%ADtica_intramuros).

44. BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. México: Ítaca, 2004.

de las obras, pues la mera revolución de la técnica asegura el papel revolucionario de la obra,<sup>45</sup> aclarando de esta forma la relación paradigmática entre forma y contenido.

Se han venido identificando características perceptibles en las formas y maneras del trabajo de las prácticas contextuales y comunitarias en los cuatro proyectos seleccionados. Otro aspecto que se quiere entrar a valorar, tiene que ver con la relación paradigmática, que se plantea entre estas propuestas y la institución artística, posiciones que se han desarrollado en cada uno de los proyectos de una determinada manera y que sugiere reflexiones por las motivaciones que cada proyecto ha establecido.

De esta manera, se establecen planteamientos renovados con la forma de entender y ver desplegar al arte en su manera tradicional, abordada a partir algunos planteamientos: la disolución del artista-autor, la pérdida objetual, el planteamiento de experiencia y proceso como resultado, así como la descentralización espacial de exhibición y circulación, su concordancia con las estéticas relacionales y la interdisciplinariedad que plantean en sus despliegues. Desde estos parámetros se llegan a determinar las características que establecen estas prácticas con el mundo del arte.

### Artista-autor

El método de reflexión planteado desde las prácticas artísticas contextuales y comunitarias ha implicado un cuestionamiento a las maneras de entender y distribuir el arte. Al tomar como punto de partida otra forma de operar desde el arte y la estética, no se busca realizar la obra de arte acabada y objetual, planteando soluciones concretas por parte de un artista que dirige y se alimenta de la comunidad para realizar su propuesta de una manera jerárquica.<sup>46</sup>

Más bien se percibe un diálogo horizontal de interacción entre saberes que complementándose por medio de un lento proceso de exploración y de aprendizaje mutuo, terminan generando unos señalamientos, implícitos en este caso, a los elementos culturales que constituyen estas comunidades en particular.

45. En este sentido habría que aclarar que la revolución o renovación de las técnicas del arte no aseguran su politización, aunque tal vez sí su carácter transgresor dentro del propio campo del arte.

46. Situación que habitualmente está sucediendo cuando determinados artistas con intenciones de trabajo comunitario, en vez de proponer diálogos de interacción, horizontales y recíprocos, posicionan su proyecto como forma incuestionable que determina un aprovechamiento de las realidades sociales y culturales de una comunidad específica en la formalización de su propuesta.

En cada uno de los proyectos, la posición del artista se vuelve paradigmática al asumir de manera diferente su posición con respecto a la forma en que se sumerge en el proceso creativo, su elaboración y la formalización del mismo, sobre todo, en cómo permite que la elaboración de la investigación y la propuesta resultante sea construida a partir de la colaboración mutua y de manera horizontal entre el colectivo de artistas y la comunidad donde se investiga. Los proyectos son contruidos a partir de la participación común donde el autor es una referencia más en ese proceso.

Cada proyecto ha llevado a los artistas a convivir, explorar, investigar con los habitantes de las comunidades específicas. Las relaciones establecidas tuvieron lugar a partir de talleres, encuentros, reuniones que fueron fundamentales para el desarrollo de los proyectos, ya que en ellos fueron apareciendo testimonios, historias, reivindicaciones por los cuales debieron discurrir los procesos.

En la mayoría de los casos los participantes colaboraron en la construcción y/o creación de los proyectos. Estos intercambios son la parte fundamental del trabajo artístico propuesto por la práctica artística contextual y comunitaria y corroborada en los proyectos analizados. Las relaciones, los intercambios, la construcción mutua, se convirtieron en parte constituyente de la creación, de la investigación y dieron paso a que la práctica artística no quedara solo en el producto en sí o que buscara la representación u objeto artístico como la manifestación final a establecer.

El artista Manuel Zúñiga, vinculado al proyecto Ex-situ/In-situ Moravia, define la manera de trabajar y de los modos de entender las prácticas artísticas contextuales y comunitarias en su proyecto en el barrio Moravia, como sigue:

*Cada artista es libre de atribuir y de estimar el rol y la responsabilidad que asumen los participantes en el proceso; de acuerdo a su temperamento él tendrá en cuenta más o menos los aportes de otros. Sin embargo tal libertad debe estar amparada en un alto sentido de comprensión de lo que significa participar, por aquello de que compartir las decisiones es un principio que caracteriza a las prácticas artísticas con comunidad, e implica reconocer las relaciones de poder que allí operan, de tal forma que cada quien se sepa oportunamente los alcances de sus opiniones en el desarrollo de un proceso, porque en nombre de la participación se podría estar practicando la dominación y la obediencia.<sup>47</sup>*

---

47. Entrevista personal con el artista. Marzo de 2014.

La relación entre los dos actores en cuestión, artistas y comunidad, debe ser recíproca en los dos términos. De allí que proponga Carlos Uribe, director del proyecto Ex-situ/In-situ, que las prácticas artísticas comunitarias, y en su mayoría las prácticas colaborativas, planteen relaciones coproductoras implícitas, que obligan a desprenderse de intereses individuales para potenciar procesos creativos conjuntos, propiciando, sobre todo en el habitante, un rol como agente fundamental en el ejercicio de producción y de planteamiento creativo.

Las formas de intercambio: tu traes (artista), yo doy (habitante); yo te guio a través de mi territorio, tú me guías a través del mundo. Dos conocimientos puestos en común, saberes que se cruzan y que envuelven a otros en su trayecto, en sus derivas. Superando el formato del artista como sujeto unívoco, los dispositivos como vínculos pueden lograr ejercicios que se encuentran a medio camino entre varios formatos y lenguajes.

Por ejemplo, para Liliana Angulo, en su proyecto Quieto Pelo, para poder articular su investigación sabe que es en el diálogo con los otros, lo que puede permitir esa comunicación. De esta manera activa palabra y práctica, que es lo que ha permitido mantener viva la tradición.

Desde la oralidad y el oficio de peinar, por parte de la población afro, surgen las historias de las personas que conocen sus significados. En cada caso los colectivos y artistas han concedido de una manera u otra ampliar su posición de autor para permitir la coproducción y la necesaria interacción para posibilitar la práctica artística. Como reflexiona Rolf Abderhalden a partir del proyecto C´undua:

*Aquí la figura del artista sigue siendo importante como potenciador de un agenciamiento estético, de un proceso a través del cual una imagen construye precisamente eso, subjetividad. Mas que producir objetos, “obras artísticas”, mi trabajo consistió, pues, en orientar y articular sensibilidades artísticas y no artísticas, en la gestación de una experiencia humana colectiva: un puente entre individuos y pequeños colectivos y un grupo de artistas y profesionales de otras disciplinas para la creación temporal de una comunidad experimental.<sup>48</sup>*

El planteamiento artista-autor en su forma tradicional ha venido cumpliendo su papel protagónico que lo ha alejado de la posibilidad de la práctica artística de la vida cotidiana y del «hombre común». En la sociedad actual, hay quienes cumplen el rol de artistas y otros que cumplen el rol de espectadores.

48. ABDERHALDEN, Rolf. “Pequeño laboratorio del imaginario social”. En: ZALAMEA, Gustavo (comp.). *Arte y localidad. Modelos para desarmar. Cátedra Manuel Ancizar*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2006. Pág. 79.

Esta división ha impedido que el arte se convierta en una práctica cotidiana, colectiva, habitual y liberadora.

La figura del artista «genio» remite a una especie de ser humano al que le fue dado el privilegio del arte en detrimento del resto de los mortales: se le ha dado el privilegio de unas condiciones adecuadas para que desarrolle su labor, pues es menester que su talento, su virtuosismo se exprese, se desarrolle y se cultive.

Bajo esta figura, el resto de los humanos no tiene esas cualidades ni capacidades, no merece su proximidad con el arte, no pertenece a esta esfera, debe conformarse con ser espectador. Como puede verse, la figura del genio ha venido desde el principio a fomentar y afianzar la separación de vida y arte, a segregar de éste a sus congéneres en beneficio de una pequeña élite de privilegiados.

En el campo del arte hay un terreno propicio para el culto del ego y la satisfacción de la necesidad de reconocimiento, cosa que sabe muy bien aprovechar la institucionalidad. La firma de la obra, el nombre del autor, pasan a ser elementos necesarios y decisivos para que una obra se convierta en obra de arte.

El culto a la personalidad es una de las dimensiones más valoradas de la industria del arte, que a su vez, no solo convierte obras en mercancías, sino a los propios autores en artistas, dando paso de acceso al arte como un privilegio que requiere de su distinción nominal. La radical postura de las vanguardias, en su intento de reconciliar el arte con la praxis vital, muchas veces ha exigido la eliminación de la figura del genio.

Luchar contra la figura del artista como genio supone desmitificar y desacralizar el arte, hacer de él una experiencia profana, al alcance de cualquiera.<sup>49</sup> Las figuras del genio-artista son construcciones ideológicas de un sistema que necesita de agentes que perpetúen el extrañamiento entre arte y vida. Como bien analiza el crítico de arte y activista Brian Holmes:

*El personaje del “gran artista” en el sistema de las Bellas Artes sigue siendo más o menos el mismo, actualizado, con las producciones de arte mediático, la circulación globalizada de*

49. La abolición de la especialización probablemente, aunque no necesariamente, puede que produzca menos virtuosismo en las artes, pero también puede democratizar aquello que hasta ahora es privativo de unos pocos, reinstalando así la práctica del arte en los circuitos de la vida cotidiana para difuminar los límites, bien trazados por la industria cultural, entre “público” y “autor”.



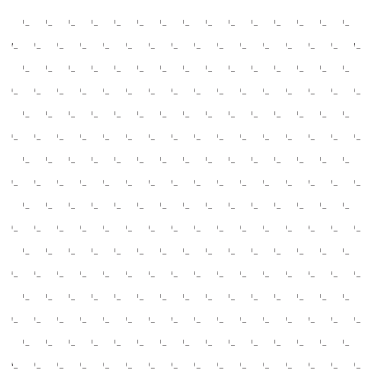
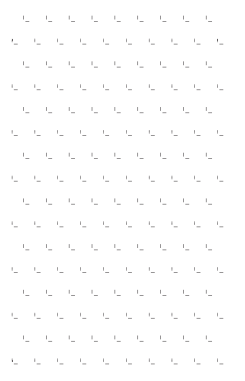
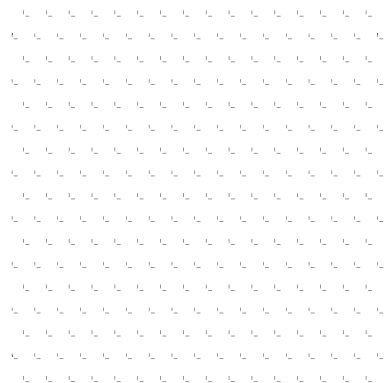


Fig. 257. Proyecto **Echando lápiz**.

*los productos, y tiene un efecto segregador, de distinción, de diferenciación al interior de la sociedad. Cuando uno piensa la cultura, es decir los efectos de la circulación y recepción de producciones artísticas, la pregunta es de nuevo cómo hacemos nuestra sociedad, cómo ocurre la creación de la sensibilidad, de los automatismos de la convivencia. Y en eso la crítica de arte es muy deficiente, sobre todo porque se centra en ganar sus pequeñas batallas por ocupar una posición en el campo artístico.*<sup>50</sup>

El artista, cuando emerge como mediador, como posibilidad de interlocutor vital, es capaz de develar estrategias efectivas y afectivas, ratificando la importancia de un arte visto y desplegado como herramienta correlativa de procesos humanizadores, que a su vez estetizan las formas cotidianas y la problemáticas comunitarias.

### Objeto artístico

Otra de las cuestiones significativas dentro de las formas de trabajo de estas prácticas, ha sido la pérdida de centralidad de la noción de obra de arte. Si nos detenemos a analizar qué tipo de construcción estética se ha configurado, seguramente encontraremos que del objeto de arte, visto en su forma tradicional, no queda mucho. Mas que el resultado de un objeto convencional (pintura, escultura, dibujo etc.), se inventa un híbrido entre ideas, diálogos, necesidades, expectativas y reivindicaciones. Artefactos que comunican, incluyen, dinamizan, remiten a memorias, indagan.

Antes que las cuestiones immanentes a la construcción de la obra de arte interesan los procesos artísticos, la construcción de dispositivos que permitan el despliegue de articulaciones que requieran de una formalización específica y que no dependan de la construcción de la obra de arte para su conclusión. No hay un interés formal por el estilo o la técnica, interesan más los procesos, el acoplamiento que depende de los intereses y las preguntas que se plantean los actores involucrados, suponiendo un descentramiento que no tiene que conducir necesariamente a la obra de arte.

Con este tipo de noción se intenta superar la consideración de la representación como elemento esencial en el universo artístico y ampliar o propiciar el desarrollo de aspectos como la multiplicación

50. HOLMES, Brian. "Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo". Buenos Aires: Revista de artes visuales Ramona. N° 55, octubre de 2005. Pág. 18.

de medios, la ética participativa o la posibilidad de expresión común como bien público y como práctica artística, entre otros.

«Es el paso de la obra de arte a una suerte de objeto fronterizo», como sostiene Javier Gil:<sup>51</sup> objetos sin bordes duros, sin principios ni finales predeterminados, cuyo destino apunta a activar dinámicas y movi­lidades sociales. Lo producido no son tanto obras, en el sentido usual de la palabra, como «situaciones culturales», porque sin duda el arte en comunidad expande los límites del objeto tradicionalmente relacionado a lo artístico, hacia espacios híbridos donde la activación de estos se da por el cruce de intereses y negociaciones entre agentes diversos.

Los proyectos que suponen una ruptura con el desarrollo de los lenguajes artísticos tradicionales, cuestionan la naturaleza misma del arte y su instrumentalización consumista por parte de las galerías y museos. Son propuestas que se revelan como una clara reacción a su comercialización. En este sentido, no es para nada evidente que quien hace arte deba convertir lo que hace inmediatamente en mercancía, al contrario, no está en la naturaleza del arte ser mercancía. Antes de ser cooptado, el artista se limitaba a ser aficionado, *amateur* o artesano.

Su profesionalización no tiene que ver con pasar por la institucionalidad academia, sino en convertir su actividad estética en un trabajo especial y todo lo que en este proceso connota, camino que está naturalizado e institucionalizado en el campo del arte. Alejando de este modo la experiencia del arte partícipe de la vida cotidiana, del «hombre común», pasa a producir unos espectadores pasivos (consumidores) y del mismo modo a reforzar la constitución de una élite artística.

La obra de arte es transada en el mercado del arte y obtiene un precio que es variable, mercancía con valor simbólico, tasada por su contenido extra-estético regentado por las instituciones del arte. Este modo de asumirla se ha naturalizado de tal modo que algunos artistas ni siquiera lo cuestionan, parten de la premisa de que su trabajo debe ser vendido, trastocando absolutamente las potencialidades sociales del arte como lugar de realización, de identificación, de juego, de libertad y de experimentación.

En este sentido los proyectos que se realizan desde las prácticas que se han venido analizando, no siendo su intención más inmediata, tratan de liberar a los objetos artísticos de su carácter de mercancía. La claridad que establecen en sus comportamientos con relación a la institución arte, está

---

51. GIL, Javier. "Estética y comunidad: de lo discutible a lo posible". En: [http://mde11.org/wordpress/wp-content/uploads/2011/08/Javier\\_Gil\\_De-lo-discutible-a-lo-posible.pdf](http://mde11.org/wordpress/wp-content/uploads/2011/08/Javier_Gil_De-lo-discutible-a-lo-posible.pdf). (Consultado 07-03-2014).

dada por el deseo de trasgresión de sus espacios, ejecuciones y despliegues operacionales, así como para subvertir su condición de campo independiente, esfera autorreferente y cerrada en sí misma, sin vínculo con el exterior y con lo social.

Los proyectos, al buscar el contacto con la realidad y la vida se cargan de sentido, dejando los criterios valorativos extra-estéticos relegados o apartados. Estas experiencias colectivas avanzan en la reformulación del estatuto de lo artístico en relación con la crisis de legitimidad de las viejas formas de representación del arte, así como la ubicación de sus prácticas dentro del circuito institucional del arte y fuera de él, en sus cruces con la dimensión social.

### Espacio de exhibición

La necesidad de proponer espacios alternativos para la distribución de posibilidades artísticas generó el proyecto de la Bial de Venecia de Bogotá y su disposición debió ser consecuente con la crítica al manejo dado por los espacios hegemónicos, descentrando su polaridad en otros centros de divulgación y propuestas artísticas, como fueron los otros proyectos Ciudad Kennedy, Memoria y Realidad y Ex-situ/In-situ. Es también razonable que las propuestas y su difusión debían acaecer en los mismos lugares donde se generaron los proyectos.

Los espacios que se han usado para la exhibición y puesta en común de los proyectos como se han planteado, han sido principalmente las Juntas de Acción Comunal, los centros culturales de los barrios y algunas sedes de la Red Nacional de Bibliotecas: espacios que albergaron las propuestas surgidas en cada uno de los proyectos.

El planteamiento, «es necesario insistir en que una verdadera transformación cultural necesita de un desmantelamiento de las formas de comunicación establecidas»,<sup>52</sup> emitido por el crítico de arte Fernando Castro está relacionado implícitamente en las propuestas, sobre todo en práctica artística en La Grieta, donde las nociones de marginalidad, comunidad y no objetualidad son los ejes que lo determinan. Dichos ejes proceden de la múltiple interacción donde la noción de representación es vehiculada fuera de los espacios de exhibición normalizados, una estrategia de subversión de la autoridad artística para representar al otro en sus mismos espacios de habitar y resistir.

---

52. CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Madrid: Akal, 2012. Pág. 8.

El descentramiento como ya mencionamos en el primer apartado de este capítulo, también se encontró en el uso del espacio público y su definición como elemento fundamental que desde lo expositivo permitió el acercamiento de las prácticas a sus pobladores y sus posibilidades de interacción. Un ejercicio ampliado de museografía aplicada al contexto que tiene en cuenta el significado simbólico del espacio que lo acoge. Espacios que de esta forma se refundan, se activan, se incorporan a territorios personales y colectivos.

Cuando se realizaron posteriormente las muestras de estos proyectos en algunos museos o galerías, la puesta en escena posterior al trabajo en comunidad, exigió considerar que tales ejercicios debían estar en función no tanto de explicar el todo, sino de la captura del interés de un espectador ajeno al proceso, procurando, a modo de memoria, procesos de intervención artística como narración más que como objetos u obras de arte.

Estas propuestas se revelan como una clara reacción al hermético discurso del arte institucional colombiano, a su carácter autorreferencial y su rigurosa forma de definir las relaciones público/objeto/autor. Manifestando un deseo de encontrar nuevos canales de distribución frente a los mecanismos habituales de las instituciones, se trata de sacar el arte de los circuitos artísticos establecidos llevándolos a la investigación urbana, a otros ámbitos más amplios donde no exista la presencia artística ni cultural.

La búsqueda de nuevos medios y lugares está vinculada con el deseo de abrirse a un nuevo acercamiento con el espectador, con un intento de redefinir las condiciones de la receptividad y la forma de observar el objeto de arte, más allá del modelo jerárquico tradicional de experiencia privilegiada, basado en la capacidad del autor y en la recepción especializada.

Para ello los artistas o colectivos artísticos dejaron simplemente de ser artífices de una obra separada y autónoma, independiente del contexto social, político y económico de su momento histórico, para pasar a crear una obra productora de significado que indujera al espectador a tomar una posición participativa, crítica y reflexiva sobre su entorno.

Se percibe una búsqueda por reencontrar lo humano desde la experiencia estética, desde lo colectivo; y más que buscar soluciones prácticas, se propone reorientar ideales o referentes que propicien en algunos casos como en práctica artística en La Grieta o Ex-situ/In-situ Moravia, un empoderamiento, pues al usarse como vehículo, la identidad y la memoria aparecen reforzadas, permitiendo expresiones con herramientas de sobrevivencia y creación de conciencia, indicios de interpretación propios para cada uno de los involucrados (curadores, artistas y comunidad).

Dando lugar a una serie de propuestas inscritas dentro del marco de crítica institucional y concretadas en este tipo de prácticas, han sido proyectos urbanos generadores de información que afecta directamente a los sistemas sociales y a los órganos del poder, como plantea el artista Hans Haacke : «cuando la responsabilidad hacia la cultura y la necesidad de mantener abiertas estas posibilidades son privatizadas, los poderes y los intereses económicos determinan lo que ocurre en el mundo de la cultura», y para este estado de indefensión y pasividad del público ligado al arte, de dependencia económica e ideológica por parte de las personas responsables de las instituciones culturales y los críticos, llevaba, inevitablemente, a una situación en la que «acabamos viviendo en un mundo de confianza, en la que no ocurre nada.»<sup>53</sup>

### Proyectos como formas relacionales

Los proyectos señalados ponen constantemente en juego estrategias de relación que buscan introducir planteamientos que requieren situaciones relacionales desde dos aspectos: primero, que la investigación o proceso artístico que se ha llevado a cabo ha requerido de un acercamiento al otro, a unos individuos o comunidades concretas para investigar, discutir, poner a prueba o verificar. Y segundo, que el resultado de esos encuentros son situaciones, actos, intervenciones que están mediadas por la relación previamente establecida y que invitan a interactuar.

Este enfoque, centrado en fortalecer los lazos sociales y de propiciar el desarrollo de intersubjetividades entre los actores puestos en juego como objetivo de la práctica artística, nos acerca indiscutiblemente a planteamientos que tienen que ver con las estéticas relacionales.

En las reflexiones llevadas a cabo por Nicolás Bourriaud, recogidas en el texto *Estética Relacional*<sup>54</sup>, manifiesta como las dimensiones relacionales se intensificaron en el campo artístico en la época más actual. La presencia del factor relacional en la práctica artística responde a una imperiosa necesidad de animar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales a través del arte en el seno de nuestra sociedad, compuesta de sujetos escindidos, aislados y reducidos a la condición de meros consumidores pasivos, como el mismo lo define.

53. BORDIEU. Pierre. “Libre-cambio. Una conversación con Hans Haacke”. Entrevista realizada en Acción Paralela. N°4. En: <http://www.accpar.org/numero4/haacke.htm> (Consultado, 04-04-2015).

54. BOURRIAUD. Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.



De este modo, las dimensiones relacionales potencian experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas y que propician esquemas sociales alternativos, modelos críticos de construcción. Bourriaud concede importancia al cuestionamiento de la representatividad afirmando:

*El problema ya no es desplazar los límites del arte sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global. A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo “nuevo” y que llamaba a la subversión a través del lenguaje: hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la “sociedad del espectáculo”.<sup>55</sup>*

El trabajo artístico apreciado desde este punto de vista, comienza a representar un intersticio social que procura la apertura al diálogo, propiciando espacio-tiempos relacionales y alternativos, experiencias de interrelación que se atreven a enaltecer y potenciar los vínculos.

Bourriaud valora esa condición relacional a partir de características percibidas en algunas propuestas artísticas en los años noventa. Es en su trabajo como gestor cultural en el espacio de creación contemporánea *Palais de Tokio* en París, donde encuentra proyectos encaminados a construir modos de existencia en los que se privilegia la interacción, en propiciar situaciones relacionales en vez de crear objetos estéticos cerrados sobre sí.

Estas obras se presentan como *meetings*, conciertos, manifestaciones, comidas y fiestas, acciones encaminadas a convertir los espacios artísticos en lugares habituales, y no solo en espacios destinados a la contemplación de obras; que abren de este modo, la posibilidad de un arte relacional que toma por horizonte práctico la esfera de las relaciones humanas y su contexto social.

Los objetos estéticos, culturales y políticos van dando cuenta de un cambio sustantivo y son puestos en juego por el arte precedente, que remite al nacimiento de la cultura urbana mundial cuyo modelo se ha extendido a casi la totalidad de las variables culturales. De esta forma, Bourriaud considera fundamental proponer discursos teóricos nuevos en tanto que el escenario ha sido modificado tan

---

55. BOURRIAUD. Op.cit. Pág. 34.

radicalmente que requiere otras categorías, invitando a espectadores y artistas a configurar una socialidad alternativa a la dominante a través de estas estrategias estéticas.

No obstante, el autor ha tenido algunas críticas que muestran el sentido conflictivo de estos aspectos, que quizá no son tan bien ejemplificados en los proyectos que usa para su análisis y que algunos de ellos no serían estrictamente relacionales en la medida que tales prácticas no suponen un contacto estrecho, vinculante ni crítico entre el público y la propuesta en sí.

Autores como Claire Bishop,<sup>56</sup> afirman que las prácticas enunciadas por el autor se limitan al espacio de las galerías y los espacios culturales, es decir, no trascienden el espacio de lo artístico, permanecen encerradas en esos ámbitos generando la ilusión de nuevas relaciones sociales aun cuando se mantienen inalteradas en el mundo real. Al centrarse exclusivamente en las lógicas de la institución arte, las obras difícilmente encuentran ese pretendido desbordamiento que posibilita el cuestionamiento de lo hegemónico o la crítica efectiva a la sociedad del espectáculo como él pretende.

Otro aspecto es que se presiente cierta «endogamia» en las propuestas remitidas, la falta de precisión en el alcance real de esta participación, argumentando la falta de «problematización» de los lazos que esta estética promueve. Bishop enuncia al respecto, a partir de la obra del artista Rirkrit Tiravanija: «las instalaciones de Tiravanija reflejan la concepción esencialmente armoniosa que tiene Bourriaud de las relaciones que producen las obras de la estética relacional porque están dirigidas a una comunidad de sujetos espectadores que tienen algo en común».<sup>57</sup>

Ello presupone al otro en términos demasiado «inclusivos». Cuestión que es bastante utópica en situaciones reales. La práctica relacional propuesta de esta forma se pone a salvo de este tipo de exposición al ponerse en galerías de arte especializadas. Abandonando la idea de transformar la cultura pública, reduce su campo de acción a los placeres de un grupo privado cuyos integrantes se identifican como asistentes a muestras de arte.

De esta forma comprime la producción de espacios de sociabilidad al espacio institucional. Estas experiencias se limitan al ámbito controlado del museo y no al territorio de las relaciones comunitarias. Sin embargo, quizá lo más importante es rescatar ese llamado que el autor hace a plantearse otras lógicas, otros modos de proceder y ampliar sus posibilidades en lo social. Al respecto Javier Gil enfatiza:

56. BISHOP. Claire. ¿Se Puede Hablar de “Arte Relacional”? En: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=10989> (Consultado, 22-09- 2013).

57. BISHOP. Op. cit.

*Es valioso pensar lo artístico como un modo de experiencia, pensamiento y relación que trasciende su encierro en ciertos objetos. También lo es considerar que los formatos, los modos de relación, generan sentido. Consecuentemente, mientras unos y otros no se modifiquen (así se cambien sus contenidos), las relaciones de poder, verticalidad e imposición siguen intactas. Lo relevante no son los contenidos, sino la ampliación de las potencias.<sup>58</sup>*

Del mismo modo se refleja en los proyectos un cuestionamiento o relaciones problematizadas con la institución arte manifestadas de manera directa por ejemplo, en la artista Paola Rincón, cuando cuestiona que el arte y los artistas en Colombia se han mantenido en un plano eminentemente formal, en el que ha primado una relación única con las galerías o museos y donde de manera inédita el hecho social empieza a tener cabida:

*Hubo una época en que fue muy importante el arte por el arte, fue lo que se valoraba por parte de los galeristas y los curadores, artistas que estaban trabajando desde el arte por el arte sin ninguna otra significación dentro de la sociedad, sin ninguna función social, ahora, hay un momento donde la crisis es tan evidente, es un sentimiento muy compartido, donde se quiere usar el arte como un medio para mitigar, comunicar, denunciar, cuestionar, educar, es un momento de reflexión y de conciencia que se está tomando también en el arte.<sup>59</sup>*

Para Ludmila Ferrari, el artista está empezando a asumir otro tipo de relaciones con su entorno, a pesar de la formación impartida en las academias. En su caso específico, su condición foránea<sup>60</sup> le ha permitido ver la situación cultural y social del país de otra manera. Ferrari, al estudiar en Bogotá, manifiesta su hartazgo del manejo que se hace del arte con respecto a la compleja situación social y política percibida en el país, evidenciado los distintos procesos de invisibilización por los cuales se construye una hegemonía.

Estas circunstancias obligan a Ferrari<sup>61</sup>, según sus reflexiones, a generar un cuestionamiento de la cuestión social asumida desde el arte. ¿Cómo se debe producir arte y de qué manera se relaciona

58. GIL, Jesús. “De luces y sombras: a propósito de las estéticas comunitarias y colaborativas” Bogotá: Revista de artes visuales Errata#. N° 7, abril de 2012. Pág. 112.

59. Entrevista personal con la artista. Medellín, Febrero de 2014.

60. Como hemos mencionado ha nacido y vivido en Argentina.

61. En esta investigación la artista esta presente en dos proyectos: Alto Voltaje, incluido en Ex-situ/In-situ Moravia y práctica artística en La Grieta.

con esta problemática? ¿Cómo construir una mirada representativa sin tener que representar a los pobres y oprimidos del mundo? ¿De qué forma debe plantearse el discurso? Consecuentemente a estos cuestionamientos el proyecto de práctica artística en La Grieta parte entre otras de la pregunta ¿Cómo descentralizar el discurso artístico oficial y sacar la producción de todo su marco institucional? Ferrari reflexiona al juicio de la cuestión de la siguiente manera:

*Yo soy la artista de la academia que sabe representar, que conoce los medios y las técnicas, que sabe quién es Duchamp o Beuys y, encuentras una situación social como la de Ciudad Bolívar en Colombia, ¿Cómo poder articular todo esto? Que una artista haga algo en relación a las personas marginadas, [...] la gente piensa que estaba loca o que era una especie de persona que quería ir a salvar a los pobres. Que una artista haga algo con poblaciones marginadas o grupos sociales vulnerables, es visto como que no sabes hacer arte. Es como si el arte todavía fuera una cosa pesada, separada de la esfera social y política.<sup>62</sup>*

En este sentido, a la pregunta por cuál es su motivación para generar un proyecto como práctica artística en La Grieta, Ferrari responde:

*Primero es una sensación de rabia: el elitismo que existe en el país, primero en Bogotá. Esa cuestión de que el arte pertenece a una esfera reservada, el artista que está pensando en hacer instalaciones (...) ¿y qué hacemos con esta situación social? ¿Esto no es pensable por el arte? El desplazamiento político, el elitismo, el clasismo y la exclusión, ¿esto no es pensable por el arte? Y si es pensable ¿cómo sería esa forma?*

## Interdisciplinariedad

Los proyectos también han requerido de la intervención de otras disciplinas. Para trabajar directamente con las comunidades, fue necesario recurrir e involucrar a otros profesionales que permitieran un trabajo de campo metódico; ciencias como la antropología, la sociología y la arquitectura estuvieron presentes pues se trataba de recolectar datos o ayudar en la comprensión de los espacios y fenómenos donde ellos se involucraron. También los artistas en algunos casos necesitaron la participación de ingenieros de sistemas o industriales para formalizar sus propuestas.

---

62. Opiniones obtenidas en entrevista personal con la artista. Agosto de 2014.

La posibilidad de incluir o necesitar en la práctica artística otras disciplinas, amplía el marco de posibilidades y proporciona la necesidad de crear y promover nuevas formas de referirse a estos procesos de encuentro e intercambio, estableciendo vínculos entre diferentes coordenadas que instauraran una mirada transdisciplinar.

En el texto de Hal Foster, *El retorno de lo real*, el artista es revisado como un explorador o señalador, más que como creador; desde el concepto del *artista como etnógrafo*, este se convierte en observador de un fenómeno, en este caso, del «otro cultural». El artista se acerca a las formas sociales pero tiene poca interacción con estas. Sin embargo, tal y como se ha analizado, a veces estos «acercamientos» han posibilitado oportunidades de colaboración directa con comunidades que pueden permitir «reocupar espacios culturales perdidos y proponer contra-memorias históricas.»<sup>63</sup>

En este sentido, se debe interpretar la etnografía en el arte no como medio científico para observar al «otro», sino como mecanismo para el respeto de la diferencia, tratándose en este caso de una dinámica inclusiva y que necesita, en algunos casos, la colaboración de otras entidades curriculares. Los proyectos analizados interactúan con otras disciplinas, en muchos casos las ciencias sociales. De forma paralela, desafían los supuestos de la actividad artística y evidencian la preocupación de los colectivos por romper la verticalidad de las relaciones culturales.

Estas posturas comprueban que en los modos de hacer, de los distintos proyectos, se crean mixturas transdisciplinares entre las ciencias sociales, la pedagogía, o la apropiación tecnológica,<sup>64</sup> con la necesidad de complementariedad de especificidades para el facilitamiento de objetivos concretos. Contraviniendo posturas endogámicas o aislacionistas por parte de algunos sectores de la comunidad artística que solo conciben un hacer del arte desde el arte mismo, como ha venido ocurriendo desde la modernidad, sin cruces con otras disciplinas, por considerar que en sí misma esta se auto-referencia.

En los proyectos investigados, por el contrario, se cree en el trabajo interdisciplinar como parte del proceso de creación e investigación en los procesos de inmersión, que posibilitó espacios para el trabajo colaborativo y las autorías compartidas.<sup>65</sup> En consonancia con lo que menciona Bourriaud,

63. FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001. Pág. 201.

64. Nos referimos a formas como low technology, tecnologías adecuadas, circuit bending, arduino y processing, entre muchos otros dispositivos que son integrados en las prácticas estéticas actuales.

65. Por ejemplo Hackerspaces, recycling labs, hack labs, research labs, open spaces, medialabs, bricolabs, fablabs, semilleros de investigación, colectivos activistas, etc.



«La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.»<sup>66</sup>

### Asimilación de la trasgresión

El museo no es un espacio neutral destinado a preservar el pasado, sino un espacio a partir del cual la ideología es presentada sistemáticamente al público de una forma disfrazada y encubierta. La polémica dentro/fuera de la institución se ha manifestado constantemente como una paradoja que ha venido afectando constantemente los trabajos artísticos con un contenido contextual y comunitario.

¿Es posible escapar del marco institucional? ¿Es posible ejercer la subversión desde dentro del ámbito institucional? ¿Corre el peligro de convertirse en pura mercancía? ¿Qué sentido tiene producir un arte mediado por lo social para ser exhibido en los museos cuando lo único que se logra es apoyar simplemente la identidad liberal de la propia institución? ¿Tiene sentido la praxis de un arte comprometido social y políticamente, considerando que el propio arte y los artistas necesitan de las instituciones para materializar sus proyectos?

La contradicción con que se han confrontado los artistas a consecuencia de cómo las instituciones, tanto privadas como públicas, absorben repetidamente la crítica sin poner objeción, transformándola y tergiversándola en su propio beneficio, remite a la pregunta ¿no lo convierte el arte asumido desde la institución en algo críticamente impotente? Con el fin de llegar a un público, con el fin de insertar las ideas en el discurso público, se tiene que penetrar en las instituciones donde este discurso tiene lugar y romper con el eslogan: ¡Fuera del mercado no existe nada!

Siguiendo a Lucy Lippard<sup>67</sup> el artista contemporáneo y quien produce cultura desde ciertos marcos de avanzada, altamente especializados, han declinado, en muchos momentos, participar del discurso hegemónico de la historia del arte tradicional, justamente por considerarla una práctica dominante que impide la representación, visibilización y enunciación en la esfera de lo público, de muchos otros que participan del campo del arte sin ser o sin pretender ser artistas.

66. BOURRIAUD. Op. cit. Pág.23.

67. LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

O como lo plantea el colectivo chileno DesFace «la figura de «genio» y de «artista» son construcciones ideológicas de un sistema que necesita de agentes que perpetúen el extrañamiento entre arte y vida».<sup>68</sup> Esto se ha traducido en una dinámica negativa entre el establecimiento cultural (historia, museos, facultades) y la emancipación animada por agentes diversos (artistas, docentes, curadores, gestores). Emancipación que no ha sido total y definitiva, pues vemos que ambas posiciones se sostienen numerosas veces amparadas y compartiendo una fe absoluta en la existencia del arte y su progreso.

Del giro lingüístico estamos pasando al giro cultural o mejor, al conflicto cultural que rompe con la «naturaleza» del arte, con su finalidad relacionada con las luchas por fijar el significado de las representaciones del mundo. Las diferencias y límites entre arte, cultura y gentes se están transformando constantemente. Las herramientas de actuación e interpretación están cambiando, quizá por la inviabilidad política de la interpretación de las artes.

La producción artística ofrece un flujo constante e irregular de nuevos y numerosos objetivos en su práctica, de la que resultan productos altamente desmaterializados, veloces y muchas veces efímeros, pero de igual manera, altamente didácticos y con una densidad informativa que ubica sus ejes ya no en la forma, sino en la red de sentidos que la vinculan a su específico continente social.

Estas son algunas dinámicas de estos proyectos, su condición de posibilidad y su interés por asistir y participar de su actualidad, pues sólo una actitud social de experimentación y búsqueda proveerá nuevas y provisionales respuestas a la pregunta por lo invisibilizado, pero su valor ya no estará como antes en su novedad, sino en su urgente necesidad.

Ejemplos hay muchos en el cuestionamiento a la institución artística en el arte reciente. Quizá el más poderoso y sugerente lo ubiquemos en estas prácticas, cuando los y las artistas en su afán por vincularse con el mundo real, por superar al museo y sus paredes blancas y a su público elitista y, comprometidos por relacionarse de otra forma a cuenta de la influencia de nuevos medios e intereses, ponen en tela de juicio el marco que hasta entonces había funcionado para contener, definir y controlar lo que se denominaba arte.

Pero más allá de ese afán por salir de los museos y las galerías, lo que animó y posibilitó realmente estas prácticas artísticas fueron las necesarias implicaciones en las condiciones sociales del país por parte de los artistas en sus investigaciones y temáticas comunitarias.

---

68. Colectivo DesFace. *Contra el arte y el artista*. Madrid: La neurosis o las barricadas Ed., 2012. Pág. 69.

La posición que adopta el establecimiento del arte o lo que hemos convenido en llamar arte, no es única ni estable, esta maleabilidad es manifestada por los proyectos analizados que plantean alternativas para lograr darle la vuelta y resistir los modelos hegemónicos de pensamiento y de representación del mundo; adicionalmente, posibilitan la oportunidad de cuestionar las nociones y paradigmas que sostienen que el arte es un hacer autónomo e ingenuamente alejado de la actualidad de la vida social, de su exceso y confusión.

El concepto de arte de contexto y comunitario que se ve manifestado en los proyectos, produce una práctica artística que busca entender el espacio institucional del arte no ya como un espacio de enunciación neutral desde el cual emitir discursos imparciales, sino como espacio histórico, producto de formaciones estético-ideológicas de la modernidad.

El cuestionamiento a la neutralidad del arte requiere de la desnaturalización de aquellos espacios, instancias y prácticas en las cuales el arte habita o se expresa naturalmente. La singularización del artista, la autonomía del objeto del arte, la representación unidireccional, así como el museo y la galería como espacios políticamente neutros.

En el recorrido dispuesto, el análisis de los proyectos determina que no solo se limitó a la renovación de la técnica y los lenguajes plásticos, sino que está implícito un cuestionamiento a las categorías y condicionantes del arte en la sociedad y el mundo artístico colombiano. Se muestra también la insostenibilidad de una memoria construida exclusivamente por la institución y la necesidad que tienen las iniciativas autónomas de encontrar en otras plataformas al debate y sentidos de co(i)nspiración más amplias, desde trazados y miradas transversales. Reto que está implícito, como manifiesta el investigador Carlos Salamanca, en algunas prácticas estéticas actuales:

*He aquí una de las vías por las que vienen transitando muchas de las más pertinentes prácticas estéticas hoy en día. En ellas, el creador no opera como autor sino como un participante más en una amplia serie de manipulaciones de textos, imágenes y acontecimientos para señalar, denunciar y sugerir miradas desde perspectivas no habituales. ¿Cuál es la base de esa pertinencia? El transitar en el sentido inverso de los dispositivos hegemónicos que, en muchas de sus prácticas, tienen que ver con esa incapacidad o imposibilidad de subalterno para construir*

*otros lugares de enunciación, de modo tal que sus propias acciones de resistencia quedan inscritas dentro de los mismos marcos propuestos y contruados por las clases dominantes.*<sup>69</sup>

El campo artístico puede servir para la distribución del arte y del pensamiento, pero ahora se sabe que el uso va a estar fuera de este campo y por esta razón hay una desdramatización de esta vieja preocupación sobre el adentro y el afuera del campo. Se sabe muy bien que el adentro tiene efectos neutralizadores, que todos los usos interesantes, inventivos, van a ubicarse afuera. Por eso se puede usar el campo artístico como mecanismo de distribución, que es su verdadera función: algo que facilita la existencia de espacio público, de intercambios de distintas formas (expresivas, intelectuales, afectivas) de opiniones y posiciones sobre la convivencia en la sociedad.

El arte que se hace de esta manera crítica cumple una función fundamental al generar espacios reflexivos y de debate, espacios que permiten abordar desde diferentes enfoques la coyuntura presente al cuestionar posiciones equidistantes y proponer otras maneras en reciprocidad a cómo puede posicionarse el arte con relación a los conflictos sociales, cómo puede aportar posibilidades para abordar el tema de la memoria a través de sus diferentes propuestas estéticas, éticas y políticas, sobre los distintos sucesos ubicados y sus representaciones.

Proyectos que invitan a replantear que los museos ya no pueden limitarse a transmitir identidades o hechos históricos unívocos y que tendrían que abrirse cada vez más a la representación de los olvidos, de las alteridades y de los conflictos que definen la forma de las sociedades, para renovar o bien discutir su consenso, como bien menciona Montserrat Iniesta: *El museo, nacido como espacio público de representación de un saber institucionalizado, como templo de la modernidad, solo puede sobrevivir en medio de los debates de la contemporaneidad si es capaz de transformarse en ágora, en un espacio abierto y de confrontación.*<sup>70</sup>

Antes que preocupaciones por cuestiones de estilo, de técnica, de forma, interesan más los datos o las situaciones del contexto, los procesos que requieren el cruce de imágenes con archivos, relatos

69. SALAMANCA, Carlos. "Prácticas estéticas en un mundo injusto, indigno y sin memoria". Bogotá: Revista de artes visuales Errata#. Nº 0, diciembre de 2009. Pág. 121.

70. INIESTA, Montserrat. "Historias y Museos". Revista Barcelona Metrópolis Mediterránea. Barcelona, 2004. En: BRODSKY, Marcelo (comp.). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca editora, 2005. Pág. 204.

con contextualización histórica o política que permiten ir mucho más allá de su simple intento de representación. Lograr este cruce posibilita la acción/actuación de relatos culturales, el depósito de narraciones desde especificidades disciplinarias que permiten comunicar formas de representación.

Las comunidades empiezan a representar un papel fundamental para la investigación artística, ya no se trata de crear objetos artísticos e intentar su comercialización, sino de dar lugar a una práctica significativa que aliente el examen crítico, que busca desde la interacción concienciar a la comunidad, llevándola a reflexionar sobre las condiciones sociales, económicas o políticas del contexto en el que les ha tocado vivir. Desde la práctica artística y la red donde esta se dispone se intenta establecer una relación con el entorno más crítica, social e incluso política. Como acertadamente analiza y propone el colectivo chileno DesFace:

*La política del arte gobernada por la idea de belleza, no cuestiona a las instituciones del arte, ni sus prácticas productivas, ni al modo en que el arte circula, apenas se interesa por el tema de las formas, cuando de lo que se trata es de apuntar justamente al modo en que el campo del arte regula y define la actividad artística, convirtiéndola en agrado, sucedáneo del placer, ámbito de la reificación del ego, reducto de secuestro de una actividad que debería ser vital para beneficio de una élite. Politizar el arte es, entonces, descomponer esas prácticas institucionalizadas, que se han naturalizado y normalizado por el campo del arte.<sup>71</sup>*

---

71. Colectivo DesFace. *Contra el arte y el artista*. Madrid: La neurosis o las barricadas Ed, 2012. Pág. 10.



# La voluntad de transformación social. Lo político

*Lo que hace falta es agrandar el ámbito de la intervención artística en una multiplicidad de espacios sociales para oponerse al programa de movilización social total del capitalismo*

Chantal Mouffe<sup>72</sup>

*Diagnóstico, antagonismo, subjetivación, creación, instituciones, común: a partir de esta secuencia compleja es donde se juega hoy la salida de la modernidad política.*

Judith Revel<sup>73</sup>

*La relación imprescindible entre estética, ética y política, y entre arte crítico, ciencias sociales y crítica cultural, está ligada a la relación entre decisiones estéticas y políticas de la forma y el contenido. Así, entonces, es crucial resaltar la crítica cultural [...] y sus articulaciones políticas a través de las diferentes formas que abren espacios para moverse entre pasado y presente, “realidad” y ficción, adentro y afuera, “público” y “privado”.*

Catalina Cortés<sup>74</sup>

Uno de los elementos importantes que se proponen en las practicas de contexto y comunitarias, es la búsqueda de una incidencia en la transformación social de las comunidades donde se insertan, una cohesión entre lenguajes, prácticas y tácticas de trabajo, la cual debería estar acompasada con una repercusión política que se articule en los planteamientos de las instituciones de representación y poder político a nivel local.

72. MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona, 2007. Pág. 60.

73. REVEL, Judith. “Sobre las resistencias, las subjetividades y lo común” Catálogo de la exhibición: *Multitud singular: El arte de resistir*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2009. Pág. 67.

74. CORTÉS SEVERINO, Catalina. “Lugares, sustancias, objetos, corporalidades y cotidianidades de las memorias”. Bogotá: Revista de artes visuales Errata#. N°0, diciembre de 2009. Pág. 160.

Las intervenciones de las prácticas analizadas sugieren un cuestionamiento a las formas de administración del Estado. De entrada se puede afirmar que existe una organización de buenas intenciones impulsada, de una parte, por el deseo de intervención en el terreno social y de experimentación de las prácticas artísticas; y del otro lado, por salir al encuentro de renovadas inquietudes e investigaciones comunitarias que, sin embargo, no alcanzan a posicionar el planteamiento de transformación social que se propone.

Las inequidades sociales latentes en los distintos grupos sociales donde los proyectos han incursionado, constituyen un valor agregado fundamentado en la apuesta por atenderlas desde un interés artístico. Ese valor se ha construido en torno a la interacción entre las problemáticas planteadas y la gestación artística, encontrando mecanismos de representación desde las formulaciones conceptuales y estéticas que se vienen enunciando en el presente capítulo acordes a las situaciones sociales.

El papel constituyente de lo artístico en la esfera pública, visto desde el trabajo de Chantal Mouffe<sup>75</sup> enmarcado en la reflexión sobre el futuro de la democracia, es indisociable de las prácticas culturales y la defensa de un pluralismo *agonístico*. El *agonismo* entiende que la cuestión principal de la política democrática no es eliminar el poder sino constituir formas de poder más compatibles con los valores democráticos.

Todo orden político entraña de alguna forma una condición de exclusión, existiendo otras posibilidades que han sido reprimidas y que se pueden reactivar; la frontera entre lo social y lo político es inestable, requiere constantemente desplazamientos y negociaciones entre los agentes sociales.

Siguiendo a Mouffe, desde el carácter *agonista* se pueden articular las relaciones de poder contra lo hegemónico. De esta impugnación puede surgir el consenso y para ello existen diversas formas de articulación, la práctica artística puede ser una de ellas contra la supremacía instituida.<sup>76</sup> En este sentido, una de las tareas principales es plantearse modos de frenar las tendencias de exclusión presentes en todas sus construcciones de identidad colectiva.

---

75. MOUFFE, Chantal. Op.cit.

76. En contrapartida habría que tener claro, sin embargo, que la práctica artística también desempeña un papel en la constitución y mantenimiento de un orden simbólico, dado que reafirma determinada hegemonía.

Hal Foster<sup>77</sup> propone el debate teórico en torno al «arte político» y su redefinición en una época, la década de los 80, caracterizada por la confusión entre cultura y base socio-económica bajo la mira del capitalismo, la cual exigía un pensamiento general del arte político-crítico.

De este modo, frente a un arte encerrado en un código que reproduce las representaciones ideológicas dictadas desde el poder, Foster hace hincapié en la necesidad de una práctica que exceda las pretensiones de beneficio y re-codificación capitalista, un «arte con una política» que intervenga directamente en el campo de la cultura, entendida ésta como el lugar de conflicto, de contestación, de investigación crítica de los procesos y aparatos que controlan las representaciones culturales.

La apuesta es llegar a una práctica trasgresora y resistente que busque transformar y contestar los sistemas de control de la producción simbólica y de circulación de los procesos de significación, si bien como ya destaca Foster, se hace esencial que esas prácticas lleven consigo una efectividad material dentro de la totalidad social, evitando de este modo quedarse reducidas a meras intervenciones reapropiadas y recodificadas dentro del gran espacio ideológico de dominación.

La cuestión que se plantea es entonces la posición que la práctica artística asume y desde la cual estaría encaminada a fomentar. Quienes proponen una posición crítica frente a una determinada hegemonía, estarían impulsados por la revelación de lo sometido y lo excluyente, por tanto concebirían su práctica artística de forma determinada/disidente.

Desde el planteamiento agonista esbozado por Mouffe, este arte crítico es el que fomenta el disenso, «el que vuelve visible lo que el consenso dominante suele oscurecer y borrar. Está constituido por una diversidad de prácticas artísticas encaminadas a dar voz a todos los silenciados en el marco de la hegemonía existente».<sup>78</sup>

La dimensión política de las formas artísticas y culturales llega a ser fundamentales por ser uno de los niveles en los que se construyen las identificaciones y las representaciones. De esta forma, las estrategias estéticas de contracultura, el ideal de autogestión, la exigencia antijerárquica, el descentramiento de la práctica artística hacia otros lugares, intereses e intersticios, son tácticas que buscan abrir vías de oposición y que están reflejadas en las formas de trabajo de los proyectos analizados.

77. FOSTER, Hal. "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo". En: <http://www.ttv-i.net/wp-content/uploads/2009/08/Recodificaciones-Hal-Foster.pdf> (Consultado 25 de julio de 2014).

78. MOUFFE. Op cit. Pág. 67.

De manera acentuada, estos modos de operar se han conseguido elaborar en el proyecto de Ex-situ/ In-situ Moravia, el cual se hace a partir de un complejo plan de rehabilitación social, ambiental y cultural promovido por la administración de la ciudad, para una comunidad con problemáticas específicas: exclusión social, víctimas del desplazamiento y emergencia sanitaria; una comunidad que se encuentran involucrados en un proyecto urbanístico de reubicación fuera del barrio hacia otros lugares en la periferia, perdiendo de este modo los lazos sociales, culturales y su medio de sustento, el reciclaje.

La posibilidad de encuentros comunitarios y procesos culturales convierten a los artistas en «mediadores» a través de la práctica artística inserta en el proceso inherente a esta comunidad. Se trata de que cualquier persona pueda contar con el acercamiento simbólico y poético, como menciona el cocurador del proyecto Juan Alberto Gaviria: «intentar restablecer la mirada poética, el derecho universal de todo ser humano, sin importar etnia, edad, profesión o lugar».<sup>79</sup> Y desde esas realidades generar proyectos capaces de ser incluidos en el espacio de decisiones de la comunidad.

Las intervenciones permitieron la capacidad de estructuración de diálogo y trabajo conjunto al establecer procesos de encuentro, espacios de escucha e integración, que estuvieron mediados por reclamos de sus condiciones de inequidad, planteando cuestionamientos a sus condiciones sociales, revelando una amplia gama de estrategias y posibilidades de visibilización de relatos y circunstancias que buscaban incidir social y políticamente en sus congéneres y responsables políticos.

Estas prácticas artísticas posibilitaron finalmente el planteamiento de un horizonte común que ha permitido verse y reconocerse desde una posición de inclusión, logrando abrir espacios de participación directa que, desde su quehacer estético, se involucraron en un trabajo con sujetos no artistas.

Aparecen de esta forma prácticas relacionadas con lo contestatario al entañar cuestionamientos al proceso urbanístico o con las formas de vida y sobrevivencia de los grupos étnicos y sociales que conforman la comunidad. La ubicación estratégica de este acompañamiento/intercambio consigue reconducir recursos económicos, sociales, culturales y políticos en iniciativas de resistencia cultural.

Las propuestas que se reúnen en este proyecto no son homogéneas, aún así, se unifican en el deseo de transformación social; sin embargo, las que están referenciadas en esta investigación pertenecen

---

79. *Ex-situ/In-situ. Moravia. Prácticas artísticas en comunidad*. Medellín: Municipio de Medellín. COMFENALCO, 2010. Pág. 14.

al campo de visión de esa relevancia, conspirando bajo lógicas no hegemónicas, logrando abrir otros espacios de participación y circulación, con comunidades que por su «condición» requirieron de estrategias artísticas de particularidades integradoras, potenciadoras del dialogo y el reclamo frente a las contradicciones subyacentes; en definitiva, empoderamiento social desde lo cultural.

De este modo la transformación social en este proyecto específico se ve desplegada en ejercicios interdisciplinarios de acciones directas, afectando en algunos casos las mismas políticas culturales que promovieron el proyecto administrativo y financiaron sus formulaciones. Sin embargo, se presiente un uso, una manipulación por parte de los auspiciadores, Alcaldía de Medellín<sup>80</sup> hacia el proyecto y los artistas, «una reforma urbanística llevada a cabo con ética».

Si bien se ha mencionado que el objetivo del proyecto no buscó anular el proyecto de reforma urbanística (y con ello romper todas las redes constitutivas de la comunidad), el deseo de transformación social y de incidencia política al cuestionamiento de dichas transformaciones e, incluso, a la responsabilidad de las condiciones de vida de sus habitantes, quedó desactivado cuando se terminó el desarrollo del proyecto, reflejado en la falta de continuidad del mismo.

Posteriormente se continúan desde el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia proyectos encaminados en sus objetivos como entidad cultural, son apoyados y reafirmados por los antecedentes del proyecto Ex –situ/In-situ Moravia, pero estos ya no son propuestos desde las dinámicas de la práctica artística contextual y comunitaria sino en gestión cultural y desarrollo social.

Hal Foster en un apartado del texto «El artista como etnógrafo», advierte del peligro del mecenazgo ideológico llevado a cabo desde las instituciones, de la codificación automática de la diferencia y de la posibilidad de que este tipo de trabajos se conviertan en un nuevo género estético al servicio del espectáculo codiciado por los museos e instituciones culturales o, en este caso, de las políticas sociales y urbanísticas llevadas a cabo por la administración de una ciudad.

En el caso de Práctica artística en la Grieta, este proyecto pone en evidencia que el arte puede tener una utilidad social evidenciada en la posibilidad que tiene el proyecto de abrir espacios de intervención, que en este caso se encuentran ubicadas entre las situaciones, las vivencias, los contextos y las practicas.

---

80. En su proyecto de reorganización publica reflejada en la reforma urbanística.



La artista desde su planteamiento de trabajo busca tomar una posición que no fuese impositiva, que no fuera ella la que asignara el proyecto artístico sobre esta comunidad específica<sup>81</sup>, buscando proponer una horizontalidad; de esta manera determina los proyectos, al ubicar estrategias de visibilidad para que los campesinos desplazados encontraran los medios adecuados para proyectar sus exclusiones.

De esta manera cultivando la tierra y posteriormente tejiendo sus mapas de los recorridos de los desplazamientos forzosos a los que fueron sometidos, se convierten en las posibilidades de interrelacionar la práctica artística con las comunidades y sus distintas realidades.

Formalmente ninguno de los dos proyectos son imposiciones de la artista, entre los conocimientos en el trabajo de la tierra y del trabajo de costura, surgen pocas indicaciones, tan solo recordar sus historias y evocar sus deseos, convirtiendo los dos espacios de trabajo en lugares de creación autónoma que posteriormente no han requerido acompañamiento, ya que fueron asumidos por algunas líderes, un claro agenciamiento de la propia comunidad.

La población con la que se realiza el proyecto tiene una necesidad económica que no puede subsanar la actividad artística, pero sobre todo tiene una necesidad de reconocimiento, reclama un acto de representación para ser escuchada, permitiendo que a partir de un ejercicio como *Tejedores de historias*, los participantes reconstruyeran para sí mismos su historia ganando un espacio de visibilidad previamente negado.

La producción de intervenciones artísticas en el campo de la sociabilidad alude al secuestro de las relaciones sociales por parte de la hegemonía que aísla y estigmatiza a estos individuos particulares. Frente a estas circunstancias, se propone constituir espacios sociales divergentes, buscando conectividades, confluencias, relatos cargados de contraposición y resistencia, que proponen otras formas de autorepresentación de lo posible. Se trata de potenciar las posibilidades de lo estético en donde estas fortalezas pueden tener efectos políticos.

La situación del desplazado en Colombia está sometida a distintas formas de marginalización, primero su condición de desplazado alude a individuos que no pertenecen, carecen de espacio, modo de vida, su historia está en otro lugar que ya no existe para ellos.

---

81. Situación en la que incurren habitualmente los proyectos con intereses de trabajo comunitario artístico.

Su pobreza lo convierte en un ser que no produce y que es instalado al margen de la colectividad, su estigmatización como «víctima» que la arroja a ser una persona que requiere de la ayuda de los demás, una catalogación que a su vez no permite su dimensión como víctima de una guerra, sino como otro ser más arrojado a las vicisitudes del «sálvese el que pueda», tan extendido y normalizado en nuestra sociedad.

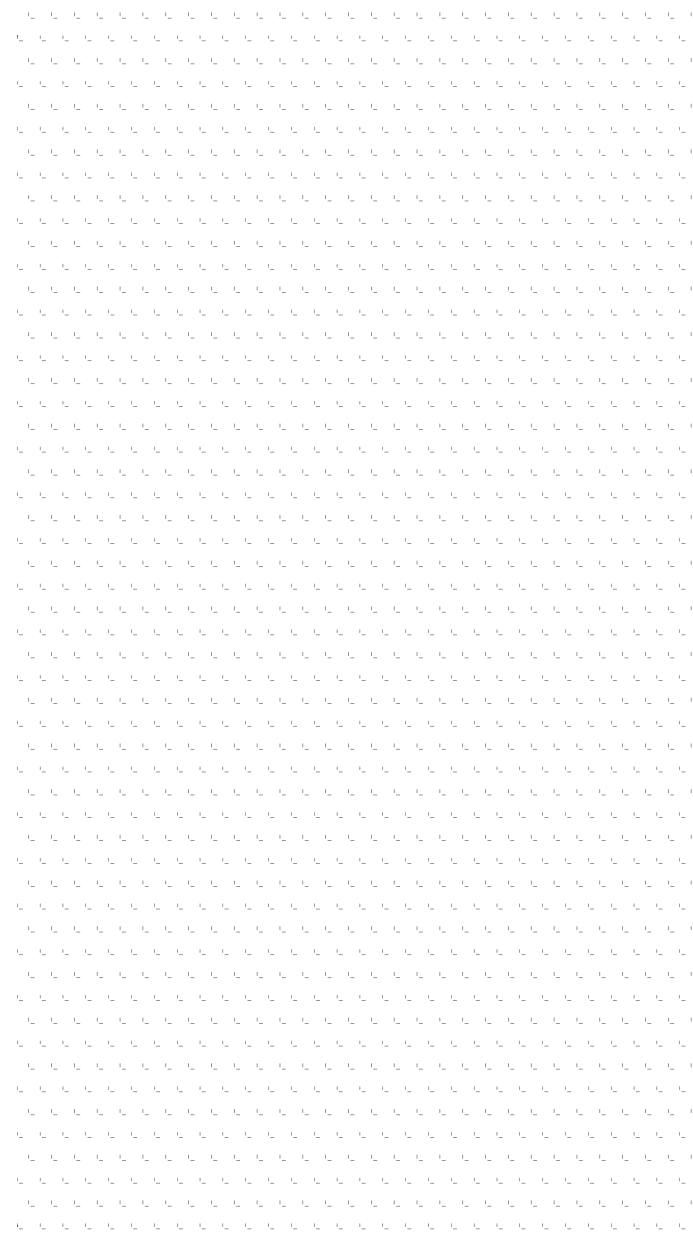
El deseo de reivindicar su condición robada por un conflicto al cual no pertenece directamente, el deseo de evidenciar que es un ser digno que vivía en condiciones normales, cultivaba la tierra, tenía sus animales, sus hijos estudiaban en la escuela, su red campesina con sus tradiciones, existencia marcada por formas de relación y valores propios, se ve truncada por la premisa ineludible de salvar su vida, llevándola a una existencia denigrada por la condición de víctima invisibilizada que se somete a los dictados de una gran ciudad excluyente y hostil.

Los proyectos *Cultusy Tejedores de historias* se consolidan como una reunión estratégica y posibilitadora de organización de micromundos fraccionados, que se conectan entre revisiones de su situación presente desde distintos enfoques: en la propia historia personal o familiar en la que se reconocen las consecuencias de la violencia política; su situación comunitaria dentro del entramado de poder y su catalogación de identidades excluidas; las posibilidades que desde su experiencia, habilidades y deseos con los cuales cuentan.

El proyecto da sentido a sus participantes posicionándolos como gestores de su propia coexistencia. Para subvertir el estereotipo de víctima y desplazado, una de las estrategias concretas es la visibilidad y la dignidad que alcanzan, mediante la gestión de sus representaciones identitarias en algo positivo, espacios y relatos que buscan ser compartidos y escuchados.

Posibilitar agenciamientos, abrir lugares y espacio de visibilidad y construir lazos estratégicos, le concede a este tipo de prácticas artísticas el poder de vehiculizar la transformación social y la participación comunitaria, que si bien no es suficiente para la emancipación, permite entablar posibilidades.

No se trata de que el arte pierda su autonomía intentando trabajar en aras de una práctica política, sino, que del aprovechamiento de su condición de autonomía, patrocine ámbitos de investigación y exploración social que permitan vislumbrar novedosas formas de estrategias para la visibilización y comunicación de incidencias en confrontaciones contra-hegemónicas.



Las relaciones entre política y arte propuestas por Rancière, en lo que él llama el *reparto de lo sensible*<sup>82</sup>, permiten una comprensión de la intervención política del arte como oposición y disenso. Este reparto es visto como la posibilidad de una redistribución de formas de ver, de sentir, de decir y de hacer, que determinan las posibilidades de participación política y social de los individuos y el espacio que estos ocupan en la sociedad, configurando de esta manera una estética política.

La política emerge como el ámbito del disenso, del desacuerdo, se refiere a la posibilidad de emergencia de lo invisible, a la redistribución de posiciones y roles sociales que permite que puedan entrar aquellos que en algún momento estaban excluidos. La política toma sentido como forma emancipadora, como surgimiento de lo heterogéneo en el espacio homogéneo, del consenso instituido.

La práctica artística asumida desde una posición política es un acontecimiento que busca trastocar las formas de dominación. Para Rancière, el arte es político en la medida que, de la misma forma que la política, interrumpe en la distribución de lo sensible pues constituye formas de hacer y de ver, que intervienen en los modos consensuados. De esta forma, las relaciones entre arte y política pueden posibilitar el surgimiento de otras formas de propiciar empoderamientos.

Los proyectos allanan estrategias de desplegar formas de incidencia y transformación social, cuando las pequeñas agremiaciones encuentran lineamientos transversales que ayudan a reconducir sus fuerzas comunales, cuando los proyectos posibilitan espacios donde no los había, cuando las memorias y sus posibilidades vehiculares desde el testimonio encuentran los medios para ser atestiguadas, cuando las comunidades victimizadas y doblemente invisibilizadas encuentran formas de dialogo y subsistencia.

Son entonces expresiones de dignidad y confrontación que hablan de maneras facilitadoras de coordinación para la posibilidad de transformación social y su potencial incidencia en el plano de lo político. El arte puede participar de la distribución de lo sensible, puesto que lo estético es justamente su forma de materialización, que permite la comprensión de la intervención política como oposición y disenso, en vez de ser un ejercicio organizado y dirigido desde otros ámbitos de poder.

Se debe tener claro que el arte no es político únicamente porque en sus manifestaciones aborden/incluyan temas políticos, tampoco lo es por el hecho de que irrumpa en espacios alternativos fuera de los museos o galerías. El artista ya no puede justificar su proceso de una manera políticamente correcta solamente porque incluya en su trabajo referencias a una minoría excluida y, de esta manera, representarla.

---

82. RANCIÈRE, Jaques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2014.

No basta con aludir de esta forma al campo investigativo con lo comunitario, es necesario manifestar la importancia de su articulación a la vez política y social. Hay que recalcar que la importancia política de los proyectos estudiados solo se entiende fundamentalmente a partir su puesta en escena con relación a los contextos en los cuales se suscitan.

La consideración que ha tomado la institución artística es obviar el contexto en el cual se inscriben los procesos artísticos, siendo este uno de los elementos que permiten su cooptación y desvirtualización; en contraprestación, de manera rigurosa, se ha hecho un énfasis pormenorizado en el estudio del contexto donde éstos se propiciaron. Situación que nos ubica en posiciones similares a los planteamientos de la investigadora Chantal Mouffe:

*Personalmente, creo que las prácticas artísticas pueden desempeñar un papel en la lucha contra la dominación capitalista, pero, para ver como se puede hacer una intervención eficaz, es necesario entender la dinámica de la política democrática, que, a mi juicio, solo se puede lograr mediante el reconocimiento de lo político en su dimensión antagonista, así como del carácter contingente de cualquier tipo de orden social. Solo desde esa perspectiva se puede comprender la lucha hegemónica que caracteriza la política democrática, la lucha hegemónica en la que las prácticas artísticas pueden desempeñar un papel decisivo.*<sup>83</sup>

Las cuestiones propiamente políticas siempre entrañan decisiones que requieren una alternativa entre opciones opuestas. Esa incapacidad para pensar políticamente se debe en gran medida a la hegemonía indiscutible del liberalismo: su tendencia predominante en el pensamiento se caracteriza por un planteamiento racionalista e individualista que no puede entender adecuadamente el carácter pluralista del mundo social.

El liberalismo tiene que negar el antagonismo para impedir revelar el límite mismo de cualquier consenso racional. Situación que se radicaliza en Colombia y que no ha permitido el encuentro entre los entramados sociales opuestos, en la mayoría de los casos no permitiéndolos y muchas veces por las injusticias, inequidades e inoperancia estatal, promoviendo indirectamente su exterminio o eliminación. La creadora del proyecto Práctica artística en La Grieta Ludmila Ferrari plantea:

---

83. MOUFFE. Óp.cit. Pág. 60.

*Si entendemos lo político como la interpelación de estructuras de poder y significado, vemos que la producción de posturas políticas dentro de la institución arte necesariamente debe considerar una posición con respecto a presupuestos ideológicos del discurso artístico. El ignorar las estructuras de poder y significado sobre las cuales se sostiene la institución arte no solo puede minar el componente contestatario de la obra, sino que también puede cooptar e incluso revertir la intención política misma.<sup>84</sup>*

## El arte de resistir

En algunos de los encuentros sostenidos con los artistas, ellos mencionan la necesidad de resistir simbólicamente, un enunciado que propone asumir la existencia de ciertos valores preexistentes que determinan valoraciones y compromisos; ellos poseen la capacidad, por su medio de trabajo, de interpelar a los otros, la resistencia en este caso consiste en la posibilidad de interpelación de valoraciones.

Los planteamientos enunciados hasta ahora nos permiten manifestar cómo este tipo de prácticas estéticas pueden ser elementos que dinamizan procesos de resistencia, concebida ésta como una consecuencia de las relaciones de poder en la que el subordinado se subleva o enfrenta a la situación que lo somete, contribuyendo a que desde limitados pero en algunos casos acertados posicionamientos, se pueda introducir la idea de transformación en el dominador.

La manera de trabajo y los enfoques planteados, suponen una apertura a los modos de producción y circulación del arte entre los intersticios de poder que generan grietas en las que pueden practicarse la resistencia, situación que permite u origina que se cambien los marcos de interpretación y los espacios de acción.

La estrategia central de la autoridad está basada en forzar a los individuos a tomar parte en su juego, siguiendo sus reglas y delimitaciones; sin embargo y, por esto mismo, existe la posibilidad de encontrar innumerables artimañas para transitar o rodear estos signos del poder, encontrar un lugar para escapar o atacar ese espacio administrado y controlado. Las tácticas deben buscar su propia cartografía de un modo táctico y estratégico con herramientas específicas para su articulación y establecimiento de desafíos.

---

84. FERRARI. Ludmila. "Prácticas artísticas en comunidad: una pregunta por lo político en el arte". Bogotá: revista de artes visuales Errata#. Nº7, abril 2012. Pág. 132.



Todo lo que queda es activar las diferencias, hacer proliferar las líneas de la resistencia para crear nuevos significados, de esta misma manera Paloma Blanco asume que:

*Se podía afirmar que la resistencia no solo actuaba sobre las topologías impuestas a través de las tecnologías de dominación, sino que se movía a través de ellas y buscaba crear nuevos significados, fuera de los significados impuestos, desviando el espacio de la dominación para otros fines, resimbolizándolo. Las así llamadas “prácticas de resistencia”, no solo tenían lugar en un espacio, sino que también buscaban apropiarse del espacio, crear nuevos territorios dotados de nuevos significados que se opusieran a las prácticas opresivas de la autoridad que controlaban y regulaban el uso del espacio por los ciudadanos, confiándoles a una serie de espacios homogéneos altamente circunscritos y delimitados.<sup>85</sup>*

Además, si estas alternativas estas acompañadas de toma de decisión y legitimidad por parte de los componentes sociales, los administradores gubernamentales tendrán dificultades a la hora de rechazar determinadas propuestas o grupos sociales que deberán ser tenidos en cuenta. De este modo, el territorio, el papel de quienes lo producen y las relaciones de poder entre ellos, son los determinantes estéticos que no se perciben en el desarrollo de cada uno de los proyectos.

El hecho de reinterpretar una situación social puede ser percibido como un acto político y precisamente porque lo es, no debería legitimar a ningún sector para monopolizar el uso de los espacios en los que transmiten sus discursos. Por otra parte, en el centro de la organización de la resistencia residen cuestiones relacionadas con la espacialidad, con la política de los espacios vividos, situación ante la cual ha justificado analizar los contextos en los que tienen lugar las prácticas de resistencia y significado.

El grado de articulación social y política que se les pide a estas prácticas no buscan su representación formalizada, sino que desde el cuerpo social en donde actúan, puedan reivindicar sus propias autonomías; a partir de la construcción desde elementos plásticos, que sean tomados como referencias y utilizados como signos, que propicien profundamente la capacidad transformadora, un hacer que desde sus estrategias y formalizaciones, funcionen orgánica, social y políticamente posibles. Se puede apostar por una incidencia en el plano político, o sea, en las instituciones que toman las decisiones.

---

85. BLANCO, Paloma. “¿Arte público? Hacia un intento de redefinición de ciertas prácticas consideradas políticas”. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte III Contemporáneo, 2004. Inédita. Pág. 238.

## Acciones como práctica activista de interacción directa en el tejido social

*La organización y el trabajo en red son elementos cruciales en el arte activista, a pesar del hecho de que no son considerados normalmente como parte del proceso creativo [...] trabajar con organizaciones de vecinos, grupos feministas, radicales, o de solidaridad, uniones de trabajadores, con las agrupaciones de fuerzas culturales de muchos pequeños partidos de izquierda, o con grupos ecologistas, pacifistas y anti-nucleares ofrece modos de conectar con aquellos que están interesados.*

Lucy Lippard<sup>86</sup>

*El derecho a la ciudad es mucho más que la libertad individual incentivada por la competición y el capitalismo. Es un derecho común que nos modifica a nosotros mismos y al lugar donde vivimos, y que dependerá siempre del ejercicio de un poder colectivo y creativo de muchas personas.*

David Harvey<sup>87</sup>

Los planteamientos reunidos hasta aquí invitan a ver y a asumir de distintas maneras el debate sobre las prácticas artísticas contextuales y comunitarias. Entre ellas, se manifiesta un concepto importante que tiene que ver con la relación permanente entre arte y transformación social. Por un lado tenemos las especificidades y particularidades que cada comunidad ocupa dentro del contexto social, político, económico y cultural del país que vive y, por otro, lo que han generado las prácticas artísticas dentro de dichas comunidades.

86. LIPPARD, Lucy. "Trojan Horses: Activist Art and Power". En: *Art After Modernism: Rethinking Representation*, 1983. Pág. 356 y 358.

87. HARVEY, David. "The Right to the City". En: *New Left Review*, N° 53, Septiembre-Octubre de 2008.

Está claro que desde la esfera pública se puede actuar de muchas maneras y que los artistas y movimientos artísticos han sido puntos nodales para mitigar la desazón que viven las comunidades azotadas por la violencia, haciendo necesario reforzar y fomentar las relaciones entre lo artístico y lo social de una manera más contundente e insidiosa; y aquí me refiero a que los proyectos culturales y las prácticas artísticas no se conviertan en algo puntual. Se trata de que los artistas actúen de una manera más contundente mediante un activismo artístico comprometido, pero que aún no es abordado por los artistas colombianos como forma relevante o posibilidad alternativa a sus propuestas estéticas, siendo conscientes de que los discursos teóricos y prácticos en este aspecto, al menos por el momento, son ocupados de manera incipiente dentro de sus prioridades.

Se trataría de construir conjuntamente entre comunidad y artistas sobre la necesidad de promover resistencias pacíficas artísticas, de denuncia y articulación ante los dramáticos acontecimientos que vulneran y socaban las dignidades del día a día, donde no se percibe contingencia alguna. Que se produzcan contra imágenes o situaciones en el arte y la sociedad dentro de la irregularidad de los procesos emancipatorios y los distintos y múltiples campos de trabajo capaces de movilizar imaginarios e ideas entre los individuos para apoyar distintas causas; de lo contrario se corre el riesgo de que las prácticas artísticas sigan en una búsqueda y análisis entre arte, sociedad y política, que si bien son importantes, queden relegadas en el tiempo.

Pretender acercarse a nuevas formas de pensamiento sobre las prácticas artísticas mediante el activismo artístico, es buscar salidas a la inopia de las instituciones artísticas, a las condicionantes políticas culturales y económicas que constriñen otro tipo de estrategias e innovaciones artísticas; ello contribuiría a estrechar las relaciones de colectividades artísticas con los movimientos sociales, sería una de las opciones para vislumbrar posibilidades de encaminar formas contra-hegemónicas hacia el futuro, proponiendo antagonismos en la esfera pública y nuevos modos de pensar y enfrentar la realidad.

Las relaciones entre los artífices del arte y el activismo contemporáneo implican reinventar la acción colectiva a través de nuevas situaciones que recreen el papel del arte, del debate social, potenciando manifestaciones de auto organización y experimentación poética en la vida cotidiana con prácticas de democracia directa que conlleven a la participación, autogestión y coordinación entre los movimientos sociales y los artistas, mediante la creación de redes alternativas de comunicación, acción colectiva e investigación de nuevos modos de producción, aspectos de la práctica contextual y comunitaria que se reconocen como comunes con el activismo actual.

Es también la búsqueda de posibles articulaciones de formas aparentemente inconexas: patchwork,

graffiti, fanzine, huertos urbanos; o en contextos disímiles como barrios periféricos, museos, bienales, juntas de acción comunal, locales comerciales. En el roce de posturas como modos necesarios y urgentes de abrir brechas en la narración histórico-artística que se genera con exclusividad desde la institución, se trata de estimular nuevas y potentes miradas sobre las prácticas culturales.

El artista activista reconstruye relaciones con comunidades, interpreta, negocia y media un lugar de acción, observa e identifica cómo y cuándo actuar para potenciar el trabajo artístico y su apropiación por parte de los movimientos sociales en esos territorios de disenso exige al artista activista una reflexión de trabajo conjunto y la experimentación para una comprensión más clara de las relaciones en y entre espacio, tiempo y memoria. Abogo entonces por una política del arte, por una articulación común de las intervenciones y proyectos artísticos con los antagonismos y luchas de otros sectores sociales y así buscar un papel transformador que se pueda establecer desde la condición del trabajo con el arte en un país como Colombia.

### Activismo Cultural

Cuando se habla de Activismo Cultural se hace referencia al uso de medios culturales para tratar de promover cambios sociales, lo que implica la interrelación entre lo cultural y el compromiso social y político, en tanto que la práctica está basada fundamentalmente en la utilización del arte como herramienta y arma estratégica orientada a efectuar un cambio social y/o político en colaboración directa con las comunidades, a fin de conseguir un reconocimiento y empoderamiento por parte de los individuos dentro de las comunidades marginales, ya que estos movimientos defienden y extienden derechos adquiridos, pero también propagan la exigencia de nuevos derechos basados en la necesidades diferenciadas, contingentes y actualizadas.

### Antecedentes

El concepto de activismo artístico surgió en el seno de la politización de la vanguardia europea de entreguerras. Cuando nos referimos a dicho término se ha de considerar como la síntesis práctica de una multiplicidad: no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento, sino: «aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea. De esa exigencia de autonomía se deriva la inevitabilidad de una esfera artística separada. El activismo artístico niega de facto esa separación, no exclusivamente en el plano teórico o ideológico, sino

en la práctica.»<sup>88</sup> Así lo considera la Red de Conceptualismos del Sur, al señalar que este tipo de manifestaciones han sido asumidas en Latinoamérica.

Aunque el activismo cultural tiene diversas genealogías, su aparición también está relacionada con las luchas feministas en Norteamérica en los años sesenta. Tanto en Estados Unidos como en Europa, los movimientos sociales lucharon conjuntamente para promover un lenguaje común que al menos les permitiera ocupar un lugar en el debate político existente. Fue así como desde los años setenta surgió toda una resistencia fuerte por parte de los artistas y colectivos que buscaron hacer frente a ese estado de opresión.

Algunos artistas y colectivos pusieron su práctica artística al servicio del activismo político en un intento por vincular la lucha de los distintos movimientos sociales, un arte social y políticamente comprometido que incidió de modo especial en la crítica del discurso de la representación, de las instituciones artísticas y la política económica. Así, chicanos, afroamericanos, feministas, colectivos gay, lesbianas, frentes antimilitaristas, comunidades afectadas por el SIDA, movimientos anti dictatoriales, de Derechos Humanos, antiglobalización, de conservación del medio ambiente, de instigación a la desobediencia civil, entre muchos otros, intensificaron sus reclamos llenando de vigor un activismo revitalizado entre los artistas y activistas sociales y políticamente concienciados. Los ciudadanos se reunieron y tomaron de nuevo las calles en señal de protesta.

Lippard plantea que el arte político tiende a estar interesado socialmente, la obra es un comentario, un análisis, y el arte activista posibilita estar socialmente implicado; por tanto, la obra tiene lugar dentro de su contexto, con su público. Los resultados podían en cierto modo ser los mismos pero su concepción, su proceso de realización y los métodos seguidos a la hora de diseminar su práctica no son equiparables:

*No obstante, desde el campo de actuación del activismo cultural se producía una interrogación crítica fundamental sobre el papel jugado por la cultura como un campo prioritario desde el que se hacía imprescindible ejercer una intervención y un compromiso político, se traslucía la necesidad de replantearse una articulación efectiva de la práctica artística en el espacio social que fuera más allá de la reflexión estética teñida de compromiso social. Ya no se trataba*

---

88. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2012. Pág. 43.



*—sólo- de redimensionar la estética en una escala ética sino de utilizar la estética, la práctica artística con una dimensión fundamentalmente colectiva, colaborativa y comunitaria, como una herramienta más para la conquista de un objetivo político.<sup>89</sup>*

A manera de ejemplo, en la década de los setenta aparecieron proyectos como Public Art Fund desde donde sustentaban que el arte podía mejorar los espacios urbanos considerando a los artistas como activistas cuyos trabajos podían incidir de manera directa. El proyecto consistió en el uso de la famosa pantalla Spectacolor de Time Square en New York, uno de los espacios más visibles de la ciudad, como soporte para una exhibición rotatoria donde los artistas pudieron expresar sus mensajes al público. Fue un proyecto muy significativo en cuanto al uso del espacio público y de la desterritorialización del arte de los museos, pues amplió el uso y concepto del espacio público haciendo uso de otros medios como los soportes publicitarios. Dentro de los más reconocidos es importante mencionar las primeras intervenciones de Barbara Kruger, quien dio pie a la colaboración de comprometidos colectivos con la crítica activa como Gran Fury o las Guerrilla Girls.

Surgiendo frente a las formas institucionales del arte más consagrado, un desborde de nuevas formas artísticas diversas como el street art, mapping, vídeo, instalaciones efímeras, pancartas, acciones estéticas de protesta, danzas, *environments*, posters, carteles, fanzines, murales, han cambiando radicalmente las formas de intervención y el panorama del arte contemporáneo. Los artistas, trabajando desde un deseo activista, hacían que la práctica artística pasara a convertirse en una poderosa herramienta para pensar desde una perspectiva crítica, provocar la reflexión y contribuir a que los ciudadanos vieran su entorno con nuevas miradas más comprometidas y activas. Se trataba de informar, representar, persuadir, retar, convencer, explorando y denunciando las fuerzas que dominaban las estructuras y el uso de la ciudad, sorprendiendo al ciudadano con información sobre diversas problemáticas en lugares donde no estaban acostumbrados. Emprendieron un proceso de análisis de los espacios y las condiciones de vida e identidades para provocar la controversia y el concienciamiento público, abrir el diálogo e incitar a la acción.

A través del activismo artístico y del uso del espacio público de la ciudad como soporte y medio de sus intervenciones, tanto los artistas como los colectivos de artistas y su estrecha relación de trabajo con los movimientos sociales, trataron de dar una visibilidad pública a los problemas y conflictos

---

89. BLANCO, Paloma. “¿Arte público? Hacia un intento de redefinición de ciertas prácticas consideradas políticas”. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte III Contemporáneo, 2004. Tesis doctoral. Pág. 424.

sociales, un hecho que trajo consigo una redefinición radical del papel del artista, así como una amplitud creativa de las fronteras entre el arte y su audiencia. Un restablecimiento de la función verdaderamente pública del arte.

Las prácticas surgidas desde el activismo conllevan implícitamente a la diferenciación entre lo interno y externo a la institución artística, definiendo sus propios territorios de acción que se derivan de los objetivos socio-políticos que cada experiencia propone; en nuestro caso, se registra una referencialidad rupturista hacia las instituciones artísticas y culturales que someramente se pueden explicar de la siguiente forma: muchos de los integrantes sentían que de algún modo estaban ampliando la actividad artística para situar su accionar en espacios de sociabilidad alternativos.

El carácter externo o periférico que adoptan estas prácticas con respecto a la institución constituye un resultado de rechazo institucional a la acción social y política que ejercen estos sistemas en sus objetivos primigenios en ocasiones elitistas y antipopulares. Pero en otros, operar con estas instituciones pudo resultar necesario con el fin táctico de obtener recursos materiales o simbólicos.

*El activismo artístico no sólo plantea «romper» con la autonomía del arte. Declara indeseable esta separación de una esfera especializada o, incluso, denuncia que el discurso sobre la separación constituya de facto una falsedad: las elites culturales y las oligarquías sociales caminan muchas veces de la mano, hecho especialmente denunciante en situaciones de grave represión política; o es precisamente esa autoimpuesta separación de la esfera cultural lo que impide ayudar a revertir esas situaciones represivas o avanzar en la transformación de la sociedad.<sup>90</sup>*

Con respecto a la concepción de una esfera de arte autónomo, se resalta la potencia endógena de las prácticas y los sujetos frente a la exterioridad de la institución, asunto que se evidencia en la facultad de los proyectos para dotarse de criterios propios a la hora de tomar las posiciones concernientes a la articulación y el desarrollo de sus propuestas.

Se trata entonces de desbloquear el sentido de qué se considera arte (y qué se considera política), para pensar en sus resultados y si son considerados arte o no. Para el activismo artístico el arte consiste en un receptáculo no sólo de representaciones estéticas sino también de nuevas herramientas

---

90. Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Op. cit. Pág. 45.

técnicas, estratégicas conceptuales, simbólicas, etc., a fin de producir antagonismo y confrontación; también contribuye a ampliar el horizonte, a ensanchar los márgenes de lo posible, (desbloquear el sentido común sobre qué se considera arte, extender el uso de las herramientas creativas, construir sociabilidad y política) más allá de las instituciones artísticas y culturales.

Lejos de cualquier intención y anhelo ante la autoría u originalidad, el activismo artístico saquea sin dolor los recursos que proporciona el amplio repertorio de prácticas de arte crítico a lo largo del siglo XX, las discute, asimila, resignifica, para ser insertadas en nuevos contextos. Además, en este sentido no estamos ante elaboraciones depuradas ni ante conceptualismos estéticos de compleja reflexión, sino ante recursos fácilmente apropiables, posibilidades y recursividades prácticas, saberes populares y realidades/problemáticas sociales claras. Su condición «artística» desde el punto de vista técnico, originalidad y autoría, importan poco o nada.

Existen muchos artistas y gestores culturales bien intencionados que hacen gala de su sensibilidad social, de su compromiso en la lucha contra el poder, suponiendo que por el sólo hecho de denunciar en su trabajo la miseria, la exclusión, la opresión o el sufrimiento o en algunos casos sacar las obras de arte de los sistemas habituales de exhibición, su labor política ya está realizada. Estos artistas entienden la resistencia del arte solo como denuncia, como una postura ideológica, que no se traduce en actos: no ven su obra inserta en los modos de producción que denuncian y para minarlos es necesario independizarse de los mismos. Por tanto, debo concluir que la lucha no es un problema meramente ideológico o discursivo, sino que también concierne a las formas de producción y circulación de los bienes.

Este conjunto de factores definen al «artista activista» como un agente catalizador que investiga y pone en funcionamiento, junto con la comunidad y de un modo colaborativo, una serie de mecanismos de relación que fortifican los poderes de actuación de dicha comunidad. El artista pasa pues a convertirse en una especie de catalizador de potencias, en un organizador-cooperador de los múltiples actores sociales, cuya labor está centrada en establecer redes de apoyo y participación, superando y descomponiendo el concepto tradicional del arte, desmitificando la relación artista-creador/público-receptor.

El elemento que vincula estos procesos con un espacio o lugar público no es tanto su mera presencia física en él (si bien es un factor fundamental a la hora de conseguir una visibilidad pública), como su interacción con las fuerzas sociales, políticas y económicas que la conforman. Se trata de proyectos cuyo aspecto distintivo radica fundamentalmente en la interacción de los artistas con los miembros de la comunidad, participantes activos en estos procesos de conexión empática. Su objetivo primordial no

solo consiste en pensar en el desarrollo de unos ciudadanos activos, comprometidos y participativos, sino en llegar a un concepto de lo «político» mucho más amplio y restaurar el valor de la comunidad frente a la desintegración de la vida pública contemporánea.

La búsqueda por parte de estos colectivos de una «representación participativa», de una «representación directa», pública, está basada en el establecimiento de un principio de trabajo con los protagonistas e interesados principales en los conflictos, en la creación de unos modos de distribuir y difundir sus prácticas que les dote de una visibilidad pública en sus propios términos. Junto con la necesidad de producir una subjetividad o identidad política autónoma, se pone el énfasis en la idea de coproducción y en la diseminación del sentido a la hora de distribuir las imágenes en el amplio espectro de lo social. El contexto, tanto a la hora de producir como de distribuir las obras, se convierte de esta manera en un elemento clave. Desde un análisis de las prácticas activistas Paloma Blanco lo define así:

*A nivel estratégico esta forma de trabajar se proponía crear una esfera pública autónoma, democrática, de oposición donde todos los síntomas del malestar y crisis fueran puestos en común y discutidos de una manera colectiva, unos espacios de vida pública donde las diferentes experiencias se intercambiaran y se socializaran, es decir, una arena de debate político, un espacio donde se desplegaran los antagonismos y las luchas por la hegemonía social. Con ello se pretendía crear espacios donde fuera posible comunicarse y vincularse, proporcionar herramientas de lenguaje crítico, actuar como un catalizador para el cambio y un impulsor a la acción efectiva.<sup>91</sup>*

## Colombia

Quiero resaltar el impulso de los artistas por conectar la actividad artística con los movimientos sociales y el papel que han jugado ante las instituciones artísticas y culturales, si bien el lugar y el valor social del arte aún no está claro dentro de las dinámicas sociales del país. En otros procesos, el trabajo con los movimientos sociales, sobre todo de Derechos Humanos en Latinoamérica, fue una constante en las actividades de numerosos colectivos. Aún hoy en Colombia es un tanto incipiente toda vez que se debería profundizar sobre las realidades y necesidades sociopolíticas que requieren las comunidades; es actuar más allá de proyectos artísticos puntuales que si bien han tenido su

---

91. BLANCO. Op. cit. Pág. 436.

importancia, no han logrado romper con tácticas y estrategias tradicionales que en el fondo obedecen a una relación más dependiente con lo institucional.

La práctica artística activista está directamente relacionada con los movimientos que aún no están constituidos de manera amplia y dinámica en el país. Lo que tal vez se deba a la complejidad del conflicto interno, aunque haya elementos esenciales que potenciar desde lo micro a lo macro. Se trata entonces de propiciar que las personas se unan en organizaciones de vecinos, en agentes civiles ciudadanos, que busquen incidir de manera directa en el orden político de sus comunidades y de ahí al conjunto de la sociedad; este es un punto fundamental, pues el activismo artístico en tanto propuesta está muy ligado al trabajo con plataformas sociales y sus objetivos permitirían acercamientos inusitados que puedan contribuir a la incidencia social, donde lo simbólico puede ser parte constituyente de los reclamos que quiera ejercer la comunidad vinculada al movimiento social.

Por ello, y precisamente en las prácticas contextuales y comunitarias en Colombia, se percibe un espíritu activista que está más presente en el proyecto Práctica Artística en la Grieta o en In Situ/Ex Situ por ejemplo, casos en los que es importante diferenciar el concepto de arte social y políticamente consciente, el cual busca dotar a sus obras de un contenido social y político de referencia.

Las prácticas de activismo artístico sugieren desplazar el arte de sus lugares convencionales, siendo esta una de las características más interesantes, ya que encuentran como su lugar el espacio alternativo a los espacios oficiales. Si su espacio es la falta de espacio, (valga la redundancia) es por eso mismo que son prácticas de ocupación, porque toman el espacio de los otros, se cuela en las grietas dejadas por los discursos hegemónicos. Como bien lo expone Brian Holmes:

*Para ser eficaz, una crítica cultural debe mostrar las conexiones entre las principales articulaciones del poder y las estéticas más o menos triviales de la vida cotidiana. Es decir, debe revelar que las relaciones sociales son de tal sistematicidad que se imponen de manera general a quienes estamos implicados en ellas; pero debe hacerlo además mediante la crítica de los discursos, imágenes o actitudes emocionales específicas que son las formas concretas que dichas relaciones sociales adoptan, ocultando la desigualdad y la cruda violencia. Debe hacer añicos el equilibrio del consenso, inundando de luz todo aquello que la sociedad consiente, cómo tolera lo intolerable. Tal crítica es difícil de poner en práctica porque debe operar en dos niveles opuestos: por un lado, ha de aproximarse al máximo a la complejidad de los procesos sociales para resultar convincente a la vista de los investigadores e investigadoras de cuyo conocimiento especializado necesita; por otro lado, tiene que dotar a sus conclusiones*



*de expresiones suficientemente llamativas como para convencer a los sujetos a quienes busca describir: aquéllos y aquéllas de cuyo comportamiento depende la transformación del status quo.*<sup>92</sup>

## La manifestación o protesta

Otro de los elementos importantes tiene que ver con las acciones públicas que invitan al disenso político y a la actuación en el espacio público relacionada con otros actores, tanto si es de protesta como de conmemoración. A modo de ejemplo sirva el que el 1 de Mayo es la manifestación de la protesta pública y urbana. El activista y teórico del arte André Mesquita, en sus experiencias desde São Paulo en Brasil, hace el siguiente análisis:

*Al mismo tiempo, la práctica festiva y no mediada de una protesta contribuye a que sus manifestantes se transformen en visionarios de una nueva sociedad, engendrando colaboraciones entre artistas, trabajadores, teóricos, y activistas. La protesta crea una actividad recíproca que usa el cuerpo y la imaginación de todos los involucrados para desafiar la alienación de la cultura capitalista, señalando una unidad entre acción y conciencia, con una renuncia al ego –inmerso en la experiencia del flujo- y una nueva percepción que se completa a través de la experiencia del performance colectivo. [...] Como espectáculos rituales, estas protestas implican un gran proceso de producción artística y de organización social, recuperando una experiencia no alienada de las festividades colectivas y reforzando las tácticas y los elementos visuales de una manifestación.*<sup>93</sup>

He de enfatizar en este aspecto de la protesta ciudadana y de la posibilidad de disenso que plantea. En el caso de Colombia, la necesidad de expresar el disenso o la reivindicación tanto en las plazas públicas como en los barrios o en los pueblos se ha convertido en una imposibilidad por las consecuencias que se puedan derivar o también por la cooptación que se ejerce desde el Estado hacia dichas manifestaciones no permitiendo el desacuerdo; un ejemplo de esto sería el uso institucional que se promueve con el tema en favor de la paz.

92. HOLMES, Brian: "La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultura". Enero 2002. En: <http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/es>. (Consultado, 19 marzo de 2015)

93. MESQUITA, André. "Ruidos en el concreto: activismo artístico en São Paulo". Bogotá: Revista de Artes Visuales Errata #. N° 0, 2009. Pág. 53.

La idea que se vislumbra en las formas artísticas desde la posibilidad de ayudar a construir una sociedad distinta, deja ver en los intersticios contemporáneos la posibilidad de participar en la creación de una sociedad distinta. Los artistas activistas piensan que el arte debe proponer esta posibilidad de participación en la creación, aquí y ahora, de un estado de cosas diferente. De nuevo esta posibilidad es planteada por Brian Holmes de la siguiente manera:

*El hecho de desarrollar el arte en el medio de las protestas callejeras traduce este sentimiento profundo de que sin la participación no habrá nada. Ya no es suficiente dar a ver una posibilidad, hay que realizarla -como inicio pequeño- este cambio en las relaciones sociales, en las relaciones de producción, no sólo de circulación y de uso. En una sociedad con una economía semiótica, las relaciones de producción de las que hablaba Marx se encuentran allí, en la producción de los signos y las imágenes.<sup>94</sup>*

Estos proyectos constituyen configuraciones más o menos potentes que amplían el discurso estético al articular medios para alcanzar la efectividad insidiosa de su comunicación y para lograr encuentros con otros públicos, contribuyendo a producir un «conceptualismo insurgente» donde las ideas, formas, acciones, así como distintos medios y sugerencias lingüísticas son compartidos libremente, disponiéndose a socializar su producción para invitar a la colaboración y la reflexión en red, en procura de propiciar la participación desde nuestras utopías y deseos. Las memorias históricas individuales y colectivas se cuecen en este caldo de manifestaciones ciudadanas, mediatizadas o espontáneas, pero siempre cargadas de sentido.

Es de suma importancia armonizar el trabajo que se establece desde los distintos campos que abarca la reflexión de lo social, lo cultural, lo urbano y lo político; de lo contrario, continuaremos trabajando desde *mesetas* aisladas y sin interlocutores continuos. Debemos darle la bienvenida a estas formas de intervención porque profundizan y amplían el espectro de lo político y lo público.

---

94. HOLMES. Op. cit.





## 5. CONCLUSIONES



El análisis propuesto en esta investigación se hace necesario a partir de los distintos apartados propuestos en esta, de los cuales se concluye que:

1. En el apartado primero correspondiente al concepto de práctica artística contextual y comunitaria, nos vemos avocados a observar por vez primera a afrontar la realidad de un capitalismo planetario que asimila esta globalización como una superficie para su actuación. De ahí que los autores evidencien un agotamiento de los grandes arquetipos e inviten a reacomodar el conocimiento experto en el campo de otros saberes que provienen de la experiencia social, de las crónicas y la ilusión colectiva para permitir la posibilidad de construir una globalización desde abajo, la voluntad por articular la significación desde sus conflictos y realidades a partir de la imaginación colectiva y así posibilitar *formas sociales emergentes*, pues la imaginación ha dejado de ser una exclusividad de los genios o una mera posibilidad estética para convertirse en una facultad que todos tenemos y que nos permite pensar, actuar, responder, reparar, plantear nuevos modos de subjetividad, nuevas colaboraciones sociales, nuevas formas de interactuar o defenderse y que hace parte de un amplio sustrato social trasnacional que empieza asumirse en este sentido.

Recientemente algunos autores han planteado la asistencia a un cambio de paradigma artístico y han definido este conjunto de nuevas actitudes y acciones como arte de contexto o arte contextual; son prácticas artísticas que emparentadas con fenómenos sociales, interrogan la relación entre su producción y las formas de ciudadanía activa. En este sentido se da un tránsito de expresiones artísticas hacia la consolidación de redes de activismo y sensibilización que apuestan por la reivindicación de demandas sociales particulares, expresiones que agitan el cuestionamiento de los modelos que condicionan la cultura y el sistema político.

El arte se convierte de esta manera en un dispositivo que permite integrar y articular distintas situaciones de modo que puedan ser visibles para la colectividad, a fin de propiciar el intercambio y el desarrollo de experiencias comunes y concretas; esto conlleva que un número creciente de artistas comiencen a interesarse menos por construir obras y más en participar en la formación de sistemas de interacción cultural.

2. En lo que respecta al análisis del contexto colombiano se advierte que este tipo de prácticas han encontrado un medio propicio para su desarrollo en una sociedad caracterizada por un significativo nivel de inestabilidad social y que además aún se encuentra en proceso de solución de inconsistencias sistémicas respecto al bienestar de sus ciudadanos.

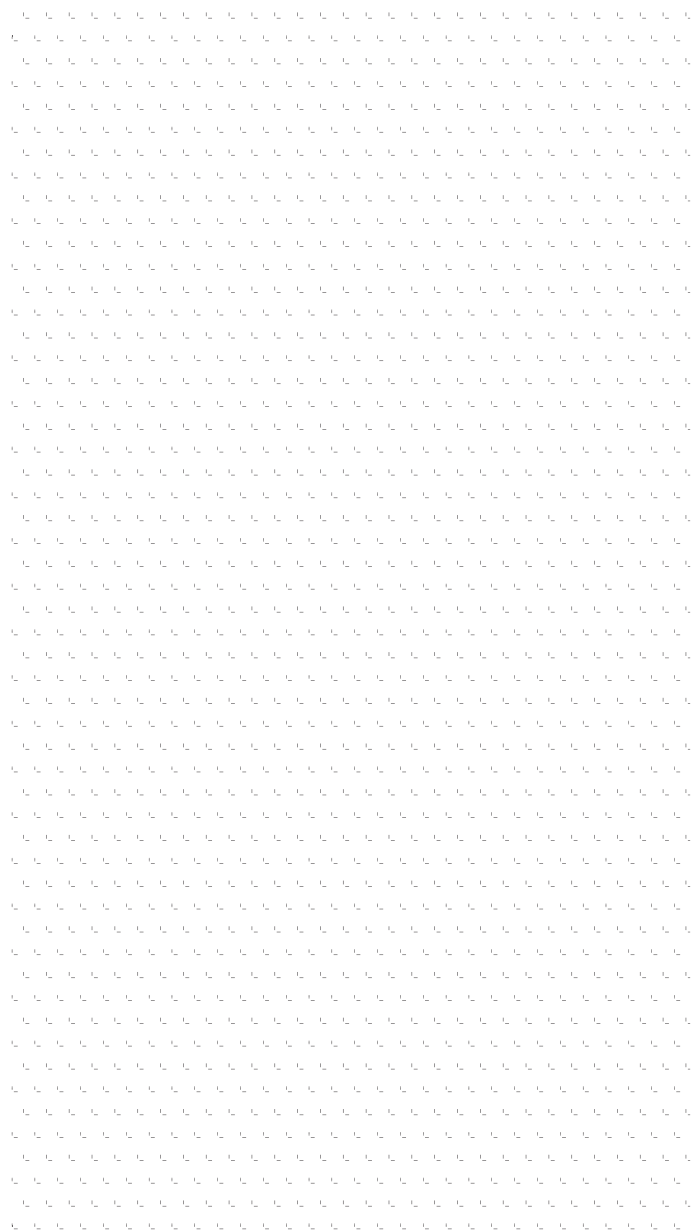
Colombia es el entorno donde el conflicto social y la violencia política han venido azotando a la población durante sus últimos cien años; por consiguiente, la sensibilidad y disposición reflexiva de los artistas visuales colombianos han generado variadas propuestas de trabajo que parecieran corresponder en sus características y modos a la definición de prácticas artísticas comunitarias y de contexto. Su accionar se extiende hasta los escenarios mismos donde latén las tensiones sociales, manifestando un potencial crítico que fluye como fuerza transformadora, tanto en las comunidades como en ellos mismos.

Sin duda, la práctica artística desde esta perspectiva llega para suplir el déficit de referentes que orienten la reflexión profunda sobre la conflictividad colombiana; ya lo reconocía en su momento la crítica de arte Carolina Ponce de León, en tanto que esta es una «[...] sociedad tan contradictoria que carece aún de imágenes elaboradas para identificar sus procesos, experiencia y memoria». La amplitud de los límites artísticos está posibilitando operar desde diferentes aspectos y enfoques que parten de la implicación que establece el artista hacia una comunidad concreta y el entramado de relaciones que puede resultar de ese tejido social. Estos producen inusitados diálogos en las redes de sus propias territorialidades; sus cruces, confluencias, encuentros, diferencias y posiciones, terminan dejando un rastro en el cual el arte y las comunidades salen potenciados por un diálogo recíproco, facilitando la creación de excepcionales soluciones sociales y estéticas.

Genealógicamente hemos podido apreciar cómo la práctica de contexto traza una historia corta que se puede resumir en acciones aisladas e inconsecuentes con las dinámicas en este campo. Se presiente un artista aún afanado por el horizonte que valida exclusivamente al creador como productor individual, alejado de una praxis colaborativa, sin interés o conocimiento por explorar otras opciones igualmente creativas y autónomas como la construcción desde prácticas de contexto o comunitarias. Al ser la nuestra una cultura de supervivencia y donde el terror se ha instaurado en cada uno de nosotros, se explicaría de algún modo la actitud individualista y la actividad aislada del creador artístico, aunque constantemente se refleje en su obra la pertenencia al medio social al que concierne.

Dada la coyuntura social y política se plantea un horizonte que deja claro que reina la confrontación, el silencio y la exclusión, evidencia que las condiciones sociopolíticas denotan una situación de





inequidad e injusticia que ha propiciado una segregación social en todos los aspectos. Experiencias humanas de ausencia, pérdida y dolor en un contexto donde la desconfianza y la imposibilidad de exteriorizar esas memorias de la ausencia y la violencia han sido una constante, resaltan la importancia de revalorizar la posibilidad de la creación como respuesta.

Estos factores que se concentraron de manera insidiosa en la sociedad colombiana, han posibilitado que la respuesta haya surgido desde abajo, desde la comunidad y la dimensión artística, como se acostumbra a hacer en la historia cultural, una precognición, una avanzada donde los artistas intuyen lo que los desarrollos tecno-económicos y políticos confirman posteriormente.

Se va concretando entonces un contexto social en transformación, un momento histórico que también va produciendo mutaciones como la que está sucediendo actualmente en el país. Lo que antes era marginal y clandestino, ahora es incorporado al campo de la institucionalidad; las condiciones de opresión pasan ahora por los espacios de democratización política para formar parte de los acuerdos de paz, por ejemplo, mediante los informes de la Comisión de la Verdad que con respecto al conflicto armado colombiano se están elaborando en la actualidad.

Así mismo el inédito aumento desde las artes plásticas (sobre todo a partir de 2000) del interés en trabajar desde lo colectivo, articular propuestas centrando su discusión en torno a las situaciones sociales y el establecimiento de relaciones directas con comunidades. Si bien sus orígenes se hallan en la falta de espacios de exhibición, en la dificultad para acceder a ellos, también es latente el deseo de infiltrarlos para cuestionar su funcionamiento y la necesidad de generar nuevas perspectivas para crear redes de trabajo. Esta emergencia obedece a la necesidad de permitir espacios alternativos de reflexión y creación artística, así como la generación de nuevas formas de trabajo que involucren una voluntad de distanciamiento de los circuitos institucionales.

3. En lo que respecta al análisis de los cuatro proyectos sostengo que estos hacen parte de la escena renovada del quehacer artístico en Colombia, acrecentando dichos campos hacia otros derroteros, que están en consonancia práctica con las necesidades sociales y que necesitan del descubrimiento del otro, de sus contextos sociales y culturales ocultos y excluidos, características propias de la sociedad colombiana más actual.

En este caso se ha dado un fenómeno interesante en Colombia, particularmente en Bogotá y Medellín. Los artistas han decidido pasar a la acción a través de iniciativas individuales o colectivas que han logrado integrar en torno a sí a la comunidad artística, convirtiendo los proyectos en efectivos medios para animar la discusión. Esta voluntad de actuar en contextos en los que

normalmente no hay actividad artística, se ha materializado en propuestas que desplazan el marco de acción usualmente establecido.

Exponen formas de interrelación en una esfera pública situada más allá del espacio hegemónico, indicándonos cómo los movimientos colectivos con intereses comunitarios son una opción para activar memorias invisibilizadas, luchar contra la exclusión social y cultural, hacer frente a los inaplazables retos que se nos presentan ante un posible escenario de paz que nos pondría inmediatamente en un posconflicto, el cual requiere de todos los actores sociales y culturales.

Los actores involucrados, tanto artistas como vecinos, perciben el valor de aquello que están creando. No es algo tangible, que se pueda medir o calcular pero que sí tiene un valor simbólico, emocional. Y es de una riqueza impresionante porque coloca de manifiesto las enormes inequidades y sitúa la práctica artística como mediadora de los silencios y carencias de una sociedad que ha tenido una resistencia, en muchos casos, pavorosa.

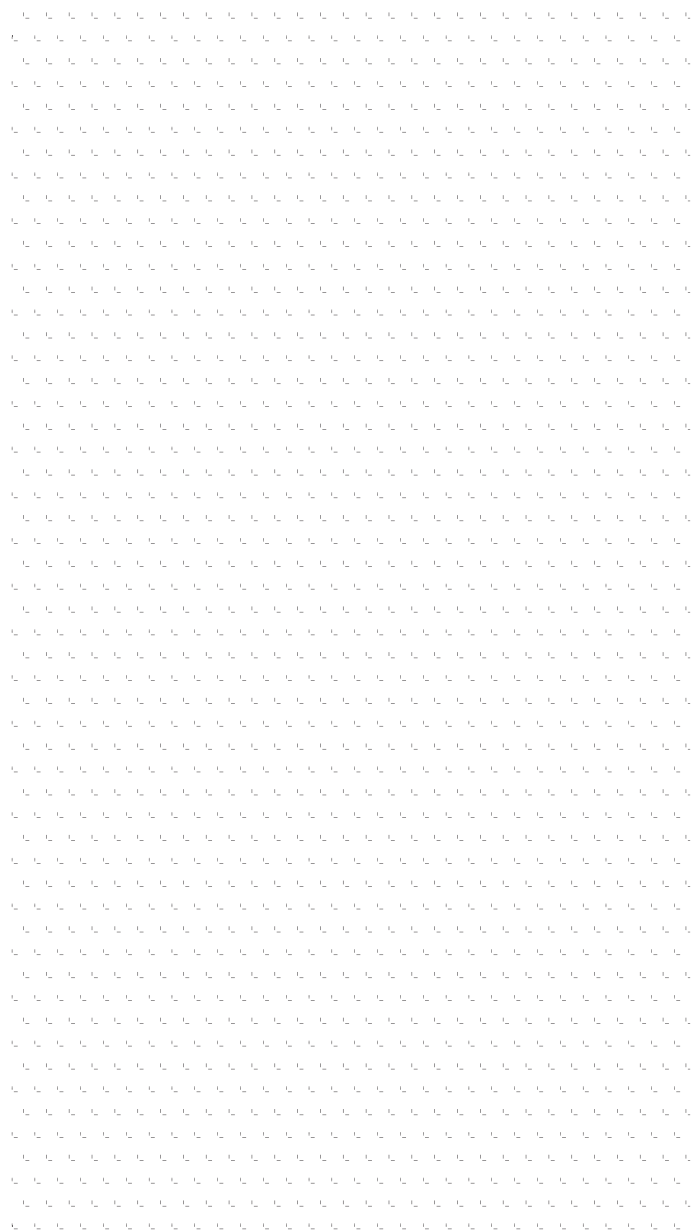
Los proyectos han considerado que las posibles relaciones entre arte y comunidad pueden replantearse de cara a las nuevas condiciones de la vida social y cultural del país. Una nueva generación de artistas ven en los espacios sociales no artísticos, no un tema de trabajo sino el material, el motivo y el lugar mismo para que ocurra el hecho artístico.

4. En la búsqueda de los resultados encontramos aspectos comunes a todos, los cuales marcan la pauta de nuestra reflexión.

El primero de ellos se refiere a la apropiación del espacio público y sus motivaciones. Se concluye que este no es un mero aderezo donde se sucede o exhibe un proceso, es un generador nuclear capaz de articular nuevas situaciones y tejidos vitales. Los proyectos van encaminados a incidir en quienes los transitan o en las colectividades en que se dan, confiriéndoles un aire de compromiso social y de interés público a partir de la multitud de interacciones mutuas.

Otro aspecto fundamental es el rescate de la memoria, que en el caso de Colombia se basa en la búsqueda de la verdad, el esclarecimiento de los hechos, el enjuiciamiento de los responsables, el resarcimiento a las víctimas y unas leyes para su no repetición; esos aspectos serían el lugar de partida para una reconciliación seria y un punto de no retorno.

Así las cosas, el esclarecimiento de la verdad se convierte en pieza histórica fundamental que podría trastocar el orden político actual en el que falta por esclarecer el origen de nuestra violencia y de



los intereses que la fundaron, herencia del desangre de décadas anteriores, instaurando realidades construidas y mantenidas sobre el engaño, el silenciamiento, la confusión, el aturdimiento y el olvido. Por tanto, se concluye que en las estrategias planteadas por los proyectos surge el trabajo con suma importancia por la memoria y su posibilidad de testimonio; y es que la memoria emerge como un requerimiento vital de las comunidades donde los proyectos se dan, es su forma de hacer sentir su presencia, su historia, su valor.

En cuanto a la relación institucional, el aporte que propician los proyectos son en tanto trasgresores al enfatizar el trabajo desde una conciencia colectiva, poniendo en duda la validez exclusiva del creador individual, enfatizando el valor de la emoción e interacción comunitaria. La pertinencia de que el artista experimente desde estas directrices, permite un arte más efectivo y afectivo (en el sentido de «afectar») en relación con el contexto y el tiempo al que asistimos en Colombia.

Estos proyectos colonizan los intersticios que la institucionalidad deja, algunas veces derramándose entre sus grietas, otras veces contenido en sus derroteros, haciendo de ello una relación ambigua siempre negociándose, reafirmandose o negándose. Algunas veces opera como una resistencia, otras, como un replicante de lo previamente establecido.

En una sociedad como la colombiana en la que el consenso político no permite disidencia, estas prácticas artísticas pueden, desde una actitud activista, evidenciar esa inoperatividad democrática y su carácter represivo, contribuyendo a la descentralización de la institución artística en sus maneras de operar que posibilitan el desarrollo de identidades y nuevas subjetividades. En estas condiciones sociopolíticas se hace necesario promover que se faciliten los canales de conversación de realidades ignoradas, para posibilitar su discusión y apertura, luchando contra su marginalidad.

Este compendio de actitudes y factores permite hablar de una configuración, de un animoso movimiento, de una serie de artistas que están creando proyectos experimentales dinámicos en las comunidades en las que viven, implicando a sus habitantes en la obra de arte misma, llevando la realización del arte a gente que nunca antes la había experimentado; estos proyectos están rompiendo los silencios, liberando voces y proporcionando un foco central para una información que había sido pasada por alto, mal interpretada e incluso suprimida por otros sistemas de información.

5. Finalmente, lo que se pone en juego con este planteamiento artístico es la toma de decisiones sobre cómo delimitar grupos productivos y al mismo tiempo provocar desplazamientos, comprometiéndose en procesos de autorreflexión e intervención sobre esas estructuras. De esta



manera, los grupos responden experimentalmente a esforzados intentos, tan comunes hoy en la sociedad, de establecer horizontes psicológicos, sensoriales y comunicativos de la vida.

¿Puede el arte generar una estética desde lo social? Replantando sus funciones, en el polo opuesto a los desmanes del sistema, a su egoísmo infeliz, al de la sumisión a las duras reglas del mercado, a la concepción desde su hacer entendido como mercancía, equiparable en su implícita relación con el éxito, asumido como reconocimiento social y retribución económica, esta difícil situación ha hecho que el arte pierda su potencial político y su capacidad de articular relaciones más próximas con los individuos en los actuales devenires contemporáneos.

En las antípodas encontramos su potencia con respecto a su función social, realmente gratificante y empoderada como estrategia en expansión, como matriz de estéticas inéditas y profundas que ya no emergen desde la subjetividad artística sino de las entrañas del hecho social, de la interacción del artista con la comunidad en la cual decide habitar..., así sea por un instante.

En ese caso, tal vez lo más importante sea desligarnos de eso «tan importante», siguiendo el derrotero que en palabras de Mercedes Soriano<sup>1</sup> es esencial para ejercitar la práctica artística y cultural: «quizá lo más espectacular –ahora en el sentido de lo más revelador- sea apartarse del espectáculo de la cultura. Desintoxicarse de sus demandas y exigencias». Así las cosas, consideramos esta labor más que necesaria en una sociedad que, como la nuestra, atraviesa las vicisitudes de los indudables e impostergables retos contemporáneos.

---

1. SORIANO, Mercedes. “Espectáculo de la Cultura y Cultura del Espectáculo”. Madrid: Revista Archipiélago Nº 16, 1993.



## 6. ANEXOS

## Anexo 1.

### Información referenciada de la convocatoria oficial de la Bienal de Venecia de Bogotá versión 7.0<sup>1</sup>

Para ubicar concretamente el sentido de trabajo y los planteamientos de la bienal, adjunto copia exacta de la convocatoria de participación, que permitirá situarnos en sus objetivos específicos y en los perfiles, criterios, lineamientos, actividades y talleres que se llevan a cabo en cada una de sus convocatorias. En este caso, anexo la convocatoria oficial realizada en el año 2010 para su séptima edición con la temática Una linda quinceañera y cuyo país invitado fue México.

En este momento la Bienal ya está fuertemente consolidada. El impacto obtenido de la Bienal se ha dado, en primera medida, en la comunidad del barrio y la localidad, que ha conseguido que los diferentes habitantes se interesen por el arte, asistan, participen en las instalaciones, exposiciones, talleres pedagógicos y artísticos de sensibilización, así como la formación realizadas. A nivel distrital y nacional, por el desarrollo y difusión cultural en procesos de formación de públicos, de producción, difusión, circulación de procesos artísticos de más de doscientos artistas nacionales e internacionales.

## CONVOCATORIA BIENAL DE VENECIA DE BOGOTÁ 2010

### Justificación

La Bienal de Venecia de Bogotá tiene lugar, porque se considera de gran importancia que a través de las expresiones artísticas se desarrollen procesos pedagógicos desde y hacia la comunidad. Paralelamente se espera dotar al barrio de espacios simbólico-culturales, donde puedan desarrollarse las potenciales expresiones y prácticas culturales que se vienen gestando desde su interior.

---

1 Convocatoria y bases de participación tomada de la séptima versión de la Bienal de Venecia de Bogotá. Recuperado de: <http://www.bienal-venecia-bogota.blogspot.com/>. (Consultado, 12-12-2013).

## Objetivo básico

La BVB busca explorar formas de aproximación entre el arte y el barrio Venecia de Bogotá D.C., mediante estrategias pedagógicas articuladas con el contexto de la comunidad. Cuando hablamos de pedagogía en el marco de la Bienal, la entendemos como un espacio donde circulan y se confrontan distintos saberes en torno al arte, su papel, sus audiencias. La Bienal pretende apoyar la búsqueda de la propia comunidad para transformar sus formas de vida, explorando con ella nuevos elementos de interpretación de su cotidianidad, nuevos referentes para leer y experimentar su relación con el espacio urbano, el barrio y consigo mismos.

Esta Bienal se aúna a los esfuerzos que se vienen haciendo desde distintos sectores sociales, públicos, profesionales y académicos para movilizar nuevos conceptos y prácticas de lo comunitario. Para los artistas esto implica un compromiso diferente con los resultados de su obra, puesto que la Bienal propone la búsqueda de «otras» soluciones, condiciones y campos de acción para sus proyectos en un escenario único: el barrio.

## La convocatoria

La convocatoria para la BVB\_7 se dirige a todos aquellos artistas nacionales o extranjeros sin límite de edad o de formación que realicen proyectos objetuales, no objetuales, procesuales, relacionales, etc. a partir de su acercamiento al barrio Venecia y sus habitantes.

Perfil de los proyectos invitados a participar

- Proyectos, trayectos, prácticas y obras que :
  - impliquen la participación activa de la comunidad
  - su campo de acción sea el espacio público
  - nómadicas que puedan ser aplicados al contexto de la Bienal
  - promuevan la optimización del espacio público
  - cualifiquen la calidad de vida de la comunidad
  - centrados en las nuevas audiencias y los nuevos públicos
  - sugieran nuevos vínculos didácticos con la comunidad



- promuevan la conservación del patrimonio.

Lineamientos para la participación

BIENAL DE VENECIA DE BOGOTÁ, Versión 7.0

México país invitado de Honor

### Artistas Nacionales

1. Se hará una convocatoria dirigida a todos los artistas plásticos artistas emergentes, artistas profesionales y artistas locales de Bogotá, de Colombia y Latinoamérica, y en esta ocasión de México como país invitado de honor 2010.

2. Los artistas deberán hacer llegar sus propuestas vía Internet al mail [contacto@fundacionvisiva.org](mailto:contacto@fundacionvisiva.org) con una copia al correo electrónico de la Bienal [bienalveneciabogota@gmail.com](mailto:bienalveneciabogota@gmail.com) hasta el día 17 de agosto de 2010.

3. De todas las propuestas, el comité de curaduría, seleccionará un máximo de 15 proyectos que conformarán la VII Bienal de Venecia de Bogotá. Si los proyectos no reúnen los requerimientos estipulados, el jurado podrá escoger un número inferior a 15 proyectos, en el caso contrario podrá incrementar el número de participantes.

4. La VII Bienal de Venecia de Bogotá será temática e involucrará artistas de otras áreas de las artes y las humanidades, al igual que profesionales de otras disciplinas como escritores, cineastas, músicos, webmasters, arquitectos, etc. , quienes luego de conocer el barrio, presentarán un proyecto a partir del enunciado - La Bienal de Venecia de Bogotá, una linda quinceañera- dentro del más amplio espectro de posibilidades tanto conceptuales como formales.

5. Los criterios para evaluar las propuestas serán:

- Interacción de la obra con la comunidad de Venecia. Se busca que las propuestas surjan del conocimiento, interacción y experiencia de los artistas con el barrio Venecia.
- Interpretación y recreación de la realidad de la comunidad. Se espera que las propuestas propongan nuevas lecturas e interpretaciones de los espacios, dinámicas y representaciones del barrio.
- Posibilidad de articular al proyecto local con un contexto universal, es decir, la claridad de lectura de la obra en cualquier contexto dentro y fuera del país, (traducibles y transcribibles)

d. La propuesta plástica. Se tendrá en cuenta elementos formales tales como: técnica, medio, factura, texto, contexto, vigencia, etc.

6. Las obras seleccionadas deberán entregarse en las instalaciones de la Sede de la VII Bienal de Venecia de Bogotá, en el barrio Venecia, durante la última semana de octubre de 2010.

7. No se aceptarán obras elaboradas previamente, a menos que el proceso sea consecuente con la línea curatorial y con la filosofía de la Bienal, pese a esto, tal trabajo previo debe estar elaborado parcialmente y no en su totalidad.

8. El jurado otorgará dos únicos reconocimientos que serán entregados directamente por las empresas o entidades patrocinadoras, sin intervención de la Bienal de Venecia, pero bajo su control, y cuyos detalles se darán a conocer durante la promoción de la inauguración.

9. Las obras pueden hacer uso del espacio público.

10. Los gastos de ejecución, traslado, material, bodegaje, seguros, viajes etc., correrán por cuenta del artista o de los grupos de artistas.

11. Los artistas nacionales o extranjeros sólo podrán participar en dos versiones consecutivas de la Bienal de Venecia de Bogotá. Para una tercera participación, deben esperar durante una versión más del Salón Local o de la Bienal de Venecia de Bogotá.

12. La inscripción tendrá un costo de \$20.000,(participación individual) \$30.000 (grupos de dos integrantes) y de \$50.000 para grupos de tres o más integrantes.

- Artistas Internacionales o extranjeros residentes en Colombia  
(Por invitación)

1. No se admitirán obras preconcebidas, a excepción de fragmentos que por su tiempo de ejecución así lo demanden.

2. Los artistas Internacionales deberán permanecer en Bogotá por lo menos dos semanas antes del montaje de la Bienal y hasta un máximo de ocho semanas.

3. Los gastos de tiquetes aéreos, seguros e impuestos internacionales, como los materiales para la realización de la obra correrán por cuenta del participante o de las entidades extranjeras patrocinadoras.

4. La organización de la Bienal de Venecia de Bogotá organizador de la VII Bienal de Venecia de Bogotá, D.C. en asocio con sus alianzas y partnerships, correrá con los gastos de alojamiento para un máximo 5 artistas durante cuatro semanas, la alimentación básica, desplazamientos en grupo, acceso a Internet y las atenciones especiales requeridas en las actividades como la inauguración o las reuniones de planeación.

5. Los insumos básicos para el montaje (pintura, clavos, cinta, cables, pinceles, etc.) estarán a cargo de la Fundación VISIVA.

6. Los artistas seleccionados deberán estar en Bogotá desde la primera semana de octubre y deben permanecer hasta la última semana de octubre. Los artistas podrán permanecer hasta la inauguración de la Bienal para instalar su obra, asistir a la apertura y realizar sus talleres o conferencias, o podrá delegar al equipo de la Bienal para su instalación.

7. Los artistas extranjeros al igual que los nacionales deben realizar una actividad académica durante la bienal, bien sea una conferencia, un taller, un conversatorio o una visita guiada.

8. La Inscripción tendrá un costo de US\$20 para la participación individual, grupos de dos personas US\$30 y de US\$50 para grupos de tres integrantes en adelante.

EL ARTISTA RECIBIRÁ LA CONVOCATORIA OFICIAL EN LOS PUNTOS INDICADOS AL FINAL DE LA CONVOCATORIA O PODRÁ DESCARGARLOS COMO DOCUMENTO DE WORD O EN FORMATO PDF PARA IMPRIMIRLOS PERO, SE INSCRIBIRÁ ÚNICA Y EXCLUSIVAMENTE EN EL SALÓN COMUNAL DEL BARRIO VENECIA, (personalmente y con su cédula), con una constancia de recibido firmada por cada artista.

Se excluyen de este requerimiento los artistas extranjeros que hayan visitado previamente el Barrio, hecho avalado oficialmente por las instituciones que respaldan a los participantes internacionales de la Séptima Bienal de Venecia de Bogotá, coordinados por la Fundación VISIVA (Bogotá, Colombia) y La Curtiduría (Oaxaca, México).

Cada artista debe haber asistido por lo menos a una de las charlas informativas llevadas a cabo todos los sábados al medio día en el Salón Comunal del Barrio Venecia, desde el 3 de julio hasta el 31 de julio de 2010.

Por favor consultar horarios y reuniones extra en la web de la Bienal de Venecia de Bogotá.

### ¿Qué se debe entregar?

1. La Ficha técnica de la obra (Autor (es), Título, técnica, dimensiones)
2. Un cuartilla (o máximo 2) con la justificación del proyecto
3. Una versión resumida de la hoja de vida
4. Mínimo 3 imágenes (máximo 5) sobre el proyecto (bidimensionales y tridimensionales)  
- Para video, performance u obras procesuales, un DVD de máximo 15 minutos de duración.
5. Una propuesta para un taller o una conferencia (mínimo 2 sesiones)

Tema sugerido, público objetivo, duración, materiales necesarios etc.

6. Diagrama de montaje o listado de sugerencias de instalación.
7. Ficha de inscripción con cédula, foto y huella.

### Acopio de las obras

Durante la última semana de septiembre el Comité hará la selección final de las obras que participarán en la BVB\_7. Los trabajos se recibirán en el Salón Comunal del Barrio Venecia durante la segunda semana de octubre de 2010.

Los artistas son responsables de montar sus obras con la ayuda de los asistentes técnicos de la Bienal. Para tal fin, los artistas deberán manifestar por escrito a los organizadores de la Bienal antes del 4 de octubre de 2010, los espacios, instalaciones eléctricas o adecuaciones especiales que sean necesarias para el montaje de las obras.

Los organizadores del evento no se hacen responsables de las obras que los artistas no retiren en la fecha estipulada de desmontaje.

Los equipos y aditamentos técnicos serán vigilados por la organización por la Bienal pero no ésta no se hace responsable por su daño, deterioro o pérdida.

## Montaje y Desmontaje

La Bienal será inaugurada el día sábado 23 de octubre de 2010 en la sede de la Junta de Acción Comunal del Barrio Venecia, ubicada en la Diagonal 49 Sur No 53-09, (Tel: 7103225) simultáneamente, se realizará la transmisión en directo en Living Art Room (México DF) y en La Curtiduría (Oaxaca).

Las obras deben estar instaladas durante la semana anterior a la inauguración. La bienal se desmontará el día 28 de octubre de 2010.

## El Comité

El Comité está constituido por las siguientes personas:

Franklin Aguirre. Director de la Bienal de Venecia de Bogotá.

Fabio Bernal. Secretario General de la Fundación VISIVA.

Marta Claudia Cancino. Coordinadora General de la Fundación VISIVA

César Ramírez. Coordinador de Relaciones Interinstitucionales

Alejandro Burgos. Coordinador de curaduría.

Esteban Sánchez. Coordinador de proyectos.

Juan Mauricio Vargas. Coordinador de Medios

David Pérez. Coordinador de Logística

Natalia López. Coordinadora de la Celebración.

La coordinación internacional estará a cargo de La Curtiduría (Oaxaca, México) y de la oficina de Asuntos Culturales de la Embajada de México en Colombia

## Conferencias y conversatorios

Se desarrollará una serie de talleres en los colegios y en la biblioteca del barrio Venecia, el Salón Comunal del Barrio Venecia, el complejo de Bibliotecas urbanas de Bibliored y la sede de la Cámara de Comercio de Bogotá en el barrio Kennedy, a partir del mes de septiembre de 2010 y hasta la última semana de noviembre. Se buscará motivar a la comunidad de Venecia para interactuar con la Bienal.



Ver programación en actualizada en la web y el blog durante el mes de octubre

### Talleres y visitas guiadas

Durante la Bienal se realizarán conferencias complementarias en el salón adjunto al salón principal de la Junta de Acción Comunal de Venecia, al igual que una serie de visitas guiadas que deben ser reservadas por e-mail o vía telefónica a más tardar en la última semana de octubre.

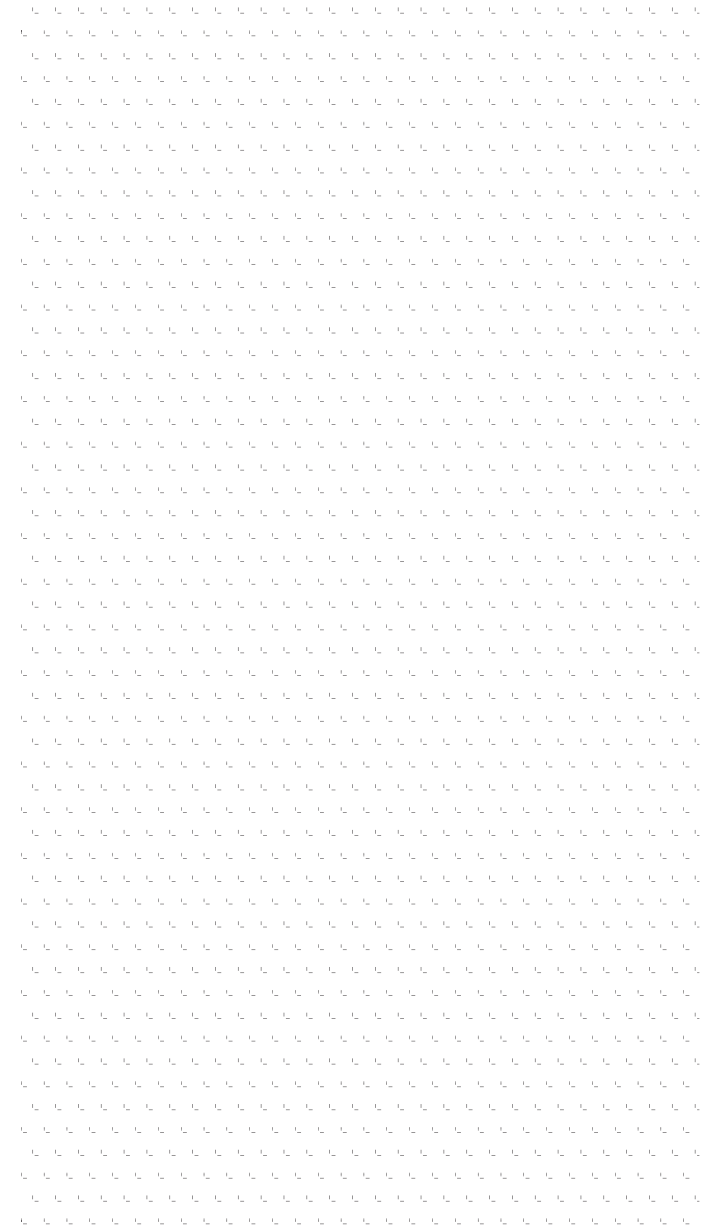
### NOTA FINAL:

El cronograma oficial de la VII Bienal de Venecia de Bogotá se encontrará en el salón comunal del barrio Venecia, en la página web, en el blog y en la prensa.

Los organizadores podrán cambiar las condiciones o fechas avisando oportunamente a los participantes.

La firma de la inscripción implica la aceptación de todos y cada uno de los parámetros aquí estipulados.

En caso de dudas adicionales se ruega consultar a los organizadores vía Internet.



## **Anexo 2.**

### **Protocolo oficial para la celebración de una fiesta de 15 años<sup>1</sup>**

#### **Entrada**

A medida que los invitados van llegando al lugar de la recepción se les invita a hacer su ingreso al salón. Antes de ingresar firman el foto registro o libro de firmas, y posteriormente se ubican en las mesas asignadas con sus nombres. Cuando el número de presentes sea mayor al 70% del total de los invitados, se dará inicio al protocolo formal de la fiesta.

#### **Edecanes**

Al son del himno de Aída harán su entrada los 15 Edecanes de la Corte Militar, los cuales marcharán hacia el centro del salón donde se ubicarán en espera de la Quinceañera y sus familiares para brindarles los respectivos honores. Allí se formarán en dos líneas de 7 Edecanes cada una, para marchar a la voz de mando del Edecán Mayor.

#### **Familiares**

De acuerdo con el protocolo, harán presencia la Madre y hermanos de la Quinceañera para ubicarse cerca al ponqué. Allí se ubicarán uno a cada lado en espera del ingreso de la Quinceañera.

#### **Pajecitos**

Si la quinceañera va a cumplir con la tradición de la imposición de joyas y el cambio de zapatilla, en este momento harán su antesala a la Quinceañera sus tres Pajecitos Reales: El primero con el zapato de cambio colocado sobre un cojín bellamente decorado. La segunda con el Ajuar (las joyas) en su joyero respectivo; y la tercera con una hermosa canastilla llena de pétalos de rosas, los cuales irá regando a su paso para dar la bienvenida a la Quinceañera.

#### **La Quinceañera**

Llega así el momento más esperado: La entrada de la Quinceañera a la orden de los honores respectivos del Edecán Mayor. Entrará acompañada de su Padre, hermano o familiar más cercano (si lo amerita el

---

1. Recuperado de: <http://www.eventosyfiestas.com/quinces/index.htm> [http://www.eventosyfiestas.com/revistaquinces\\_web/index.htm](http://www.eventosyfiestas.com/revistaquinces_web/index.htm)

caso). La Quinceañera se desplazará lentamente hacia el centro del salón para que todos y cada uno de los invitados puedan apreciar su belleza.

### **Cambio de Zapatillas**

Algunas Quinceañeras gustan celebrar la tradición al pie de la letra, y en este momento la Quinceañera se dirigirá a su silla decorada para realizar el cambio de zapatilla, un acto simbólico –cambio de zapatos de tacón bajo por unos de tacón princesa – que significa que desde ese mismo momento la niña se convierte en Mujer.

### **El regalo**

Otra tradición es la de la imposición de joyas a la Quinceañera por parte de sus Padres. Posteriormente, una de las pajecitas hará entrega del ramillete de rosas a cada uno de los caballeros a intervenir en el vals.

### **El vals**

Ya en el centro del salón, los edecanes bailarán alrededor de la Quinceañera para finalmente entregarla a su Padre con quien bailará primero; luego uno a uno bailará con sus hermanos en orden de edad (de mayor a menor), familiares cercanos, amigos, conocidos y posteriormente con el Edecán Mayor, quien la entregará nuevamente a su Padre.

### **El Ponqué**

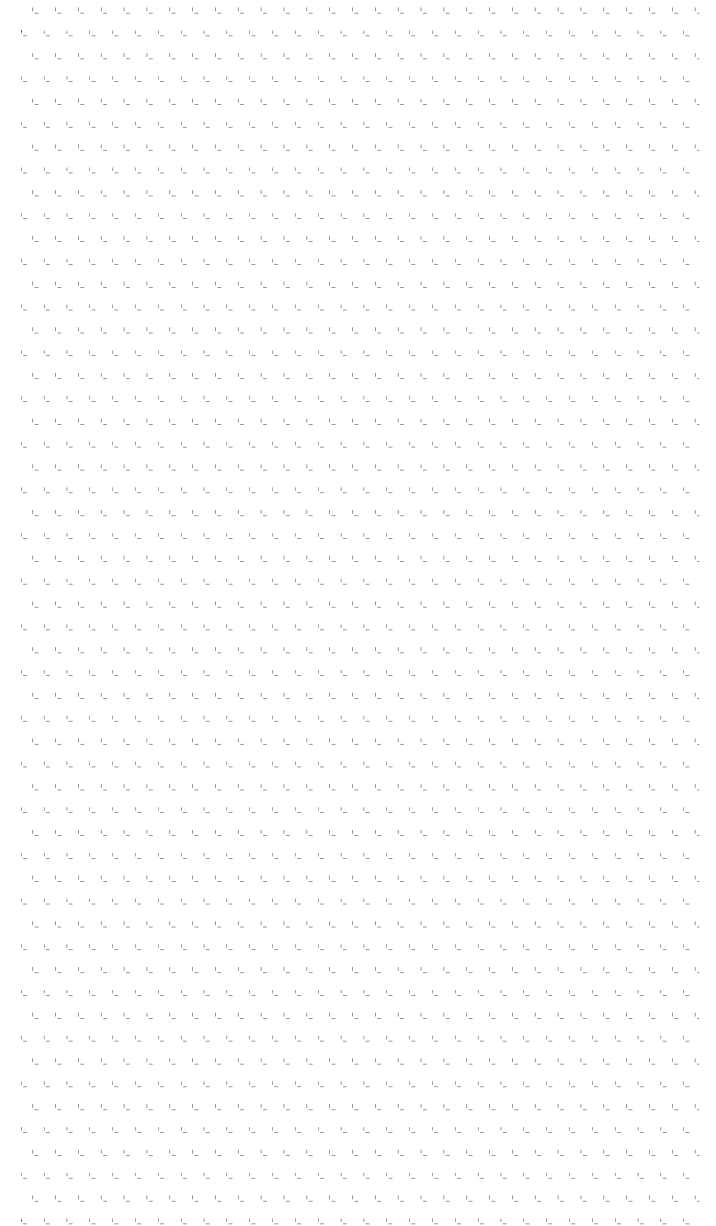
Finalizado el vals, los Edecanes se retirarán del salón y la Niña pasará al ponqué acompañada de sus padres y hermanos, para proceder a hacer el corte simbólico.

### **El brindis**

El Padre de la Quinceañera ofrecerá unas palabras en honor a su Hija y a su familia. Luego de cantar el cumpleaños feliz y soplar sus quince velitas recibirá los abrazos y saludos de sus familiares y amigos más allegados.

### **Visita a las mesas**

Posteriormente visitará las mesas de los invitados para saludarlos, agradecerles su presencia y tomarse con ellos unas fotografías de recuerdo.



### **Rumba**

La Quinceañera abrirá el primer baile con su Padre para dar inicio así a la rumba. Dos horas antes de finalizada la fiesta, los Padres de la Quinceañera le ofrecerán una serenata a su Hija (tuna, mariachis o trío). Finalmente los Anfitriones invitarán a todos los presentes a pasar al buffet.

### **Menú**

El chef ejecutivo de alimentos y bebidas, debe orientar adecuadamente a los padres de la quinceañera, para poder servir el menú de acuerdo con el número de invitados (adultos y jóvenes) a la temática y al presupuesto de la fiesta.

### **Serenata**

Entrada la noche y para agasajar a la quinceañera, se suele invitar a un grupo musical que pueden ser mariachis, una tuna, vallenato, reggaetón, un trío etc. o un carnaval con saltimbanquis y malabaristas, acompañados por música de festival.

### **Despedida**

De esta manera concluye el protocolo de la Fiesta de los Quince Años, que más que una tradición es el despertar a un nuevo mundo. Es de muy buen augurio realizar todos y cada uno de estos pasos para lograr que los años venideros de las Quinceañeras estén llenos de luz y amor.







## 7. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1.** Pág. 27. *El año del Oso Blanco y Dos Undiscovered amerindios visitar Occidente*. Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña. 1992. Centro de Arte Walker en Minneapolis. En: [http://prod-images.exhibit-e.com/www\\_alexandergray\\_com/6916a278.jpg](http://prod-images.exhibit-e.com/www_alexandergray_com/6916a278.jpg) (Consultado, 23/01/2015).
- Fig. 2.** Pág. 28. *Tucumán Arde*. Rosario. 1968. En: <http://www.jaimerippa.com.ar/images/TucumanArde/tucuman%20arde%20003.jpg>
- Fig. 3.** Pág. 29. *Dinner Party Internacional*. Suzanne Lacy y Linda Pruess, 1979. En: <http://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.suzannelacy.com/international-dinner-party/&prev=search>
- Fig. 4.** Pág. 31. *Defensa del territorio*. Centro de Bogotá. Bastardilla. 2012. Cedita por Hector Arenas.
- Fig. 5.** Pág. 31. *Cuando la fe mueve montañas*. Francis Alÿs. Ventanilla, Lima. Perú. 2002. En: <http://images.tate.org.uk/sites/default/files/styles/grid-normal-8-cols/public/images/image/when-faith-moves-mountains-cuando-la-fe-mueve-montanas-lima.jpg?itok=5KWvn2bk>
- Fig. 6.** Pág. 32. *Viuda*. Colectivo de Acciones de Arte. Chile. 1985. Cedita por Red de Conceptualismos del Sur.
- Fig. 7.** Pág. 33. *Escrache*. Grupo de Arte Callejero (GAC). Buenos Aires. 1997-2001. En: <https://mastersic2011.files.wordpress.com/2011/05/gac.jpg>
- Fig. 8.** Pág. 34. *Taller del pintor*. Gustave Courbet. 1855. Oleo sobre lienzo. 359 cm x 598 cm. Museo de Orsay. En: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a4/Courbet\\_LAtelier\\_du\\_peintre.jpg/1024px-Courbet\\_LAtelier\\_du\\_peintre.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a4/Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg/1024px-Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg)
- Fig. 9.** Pág. 35. *7000 Robles*. Joseph Beuys. Kassel, 1982. En: <http://static.betazeta.com/www.veoverde.com/wp-content/uploads/2009/09/beuyrobles.jpg>
- Fig. 10.** Pág. 36. Jóvenes pintando siluetas en el Obelisco durante el segundo Siluetazo, último día de la dictadura. Bruno Quaretti. Buenos Aires. 1983. Cedita por la Red de Conceptualismos de Sur.
- Fig. 11.** Pág. 36. Intervenciones en el espacio Público. Eduardo Gil. Buenos Aires. 1983. En: [http://132.247.192.246/webpage/fotos\\_sitio/foto\\_principal\\_exp\\_70.jpg](http://132.247.192.246/webpage/fotos_sitio/foto_principal_exp_70.jpg)
- Fig. 12.** Pág. 37. *The Tijuana Projection*, Krzysztof Wodiczko, Tijuana México. 2001. En: [http://1.bp.blogspot.com/\\_OgXErBpehOg/Sy2crqbj2vI/AAAAAAAAABtQ/FFN8cff9NBK/s1600-h/wodiczko+interview+01.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_OgXErBpehOg/Sy2crqbj2vI/AAAAAAAAABtQ/FFN8cff9NBK/s1600-h/wodiczko+interview+01.jpg)
- Fig. 13.** Pág. 37. *Ne Pas Plier*. Manifestación con la APEIS. París. 1994. En: [http://2.bp.blogspot.com/\\_hkPtOYOqINE/T9d-xw6K1dI/AAAAAAAAADk/1KpLTuHAJco/s1600/nepasplier3.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_hkPtOYOqINE/T9d-xw6K1dI/AAAAAAAAADk/1KpLTuHAJco/s1600/nepasplier3.jpg)

- Fig. 14.** Pág. 38. *Reclaim the Streets occupation*, 14 May 1995, Camden High Street, Londres. Nick Cobbing. En: <http://thirdtext.com.contentcurator.net/domains/thirdtext.com/local/media/images/medium/1.jpg>
- Fig. 15.** Pág. 39. *¡Ay Sudamérica!* Colectivo de Acciones de Arte. Santiago de Chile. 1981. Colección Museo de Arte Reina Sofía. 16,5 x 21,5 cm fotomecánica impreso en papel. En: [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD06324-017\\_0.jpg](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD06324-017_0.jpg)
- Fig. 15.** Pág. 39. En: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/media/k2/galleries/503/cada3-3avionetas-sobre-santiago-1.jpg>
- Pág. 39. En: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD06324-011.jpg>
- Fig. 16.** Pág. 40. Palacio de Versalles. Salón de Marte. En: <http://es.chateauversailles.fr/resources/A7593151-ABF0-899F-2A7F-06ED49C22A5DFile.jpg>
- Fig. 17.** Pág. 40. *Shapolsky et al. Sociedades Inmobiliarias de Manhattan, un sistema social a tiempo real, a 1 de mayo de 1971*. Hans Haacke, 1971. Fotografía a las sales de plata y tinta impresa y mecanografiada sobre papel. Medidas diversas. Colección MACBA. Fundación MACBA. En: [http://www.macba.cat/uploads/20110905/3102\\_1\\_770x561.jpg](http://www.macba.cat/uploads/20110905/3102_1_770x561.jpg)
- Fig. 18.** Pág. 41. *ArtMani*. Las Agencias. 2001. En: [http://www.orianomada.net/wp-content/uploads/2011/02/05\\_LLEGADA\\_A\\_LA\\_BOLSA.jpg](http://www.orianomada.net/wp-content/uploads/2011/02/05_LLEGADA_A_LA_BOLSA.jpg)
- Pág. 41. En: [http://www.orianomada.net/wp-content/uploads/2011/02/02\\_CAMINO\\_DE\\_LA\\_BOLSA.jpg](http://www.orianomada.net/wp-content/uploads/2011/02/02_CAMINO_DE_LA_BOLSA.jpg)
- Pág. 41. En: <http://www.orianomada.net/wp-content/uploads/2011/02/2.jpg>
- Fig. 19.** Pág. 42. *Fiambra Obrera*. Intervención realizada en el barrio de La Alameda Sevilla, paralelo a la Conferencia Europea y Mediterránea de las Ciudades Sostenibles. 1999. En: <http://www.sindominio.net/fiambra/imagfiambra/biggestmojon.jpg>
- Fig. 20.** Pág. 43. Carteles del proyecto. *Fiambra Obrera y Lobby Feroz*. 2009. Cedita por *Fiambra Obrera*.
- Pág. 43. Carteles del proyecto. *Fiambra Obrera y Lobby Feroz*. 2009. Cedita por *Fiambra Obrera*.
- Fig. 21.** Pág. 45. *Todos somos López*. Colectivo Siempre. Acción colectiva, 18 de septiembre de 2007. Plaza San Martín Buenos Aires. En: [http://revistaerrata.com/files/1\\_Ana\\_Longoni.jpg](http://revistaerrata.com/files/1_Ana_Longoni.jpg)
- Pág. 45. En: <http://argentina.indymedia.org/images/lopez24mesescultura.jpg>
- Fig. 22.** Pág. 46. *Signos Cardinales*. Libia Posada. 2009-2010. En: <http://www.banrep cultural.org/sites/default/files/imagecache/imagen-galeria-imagenes/quibdo-signos-cardinales7.png>

- Fig. 23.** Pág. 47. *Signos Cardinales*. Libia Posada. 2009-2010. En: <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-larepublica/sites/default/files/obra//AP4843.jpg?slideshow=true&slideshowAuto=false&slideshowSpeed=4000&speed=350&transition=elastic>
- Pág. 47. *Signos Cardinales*. Libia Posada. 2009-2010. En: <http://www.artextexto.com/blog/1e015dc447cab71ccd648c1c28fafec46L.jpeg>
- Fig. 24.** Pág. 50. En: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/Colombia\\_on\\_the\\_globe\\_%2FSouth\\_America\\_centered%29.svg/1023px-Colombia\\_on\\_the\\_globe\\_%28South\\_America\\_centered%29.svg.png](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/Colombia_on_the_globe_%2FSouth_America_centered%29.svg/1023px-Colombia_on_the_globe_%28South_America_centered%29.svg.png)
- Fig. 25.** Pág. 52. *Guerrero*. Nadín Ospina. 1999. Cerámica. En: <http://www.latinamericanart.com/artworksimages/1339/img-01-42aac3f7-a36e-447f-aabb-29afc37b4de2.jpg>
- Fig. 26.** Pág. 52. *Una golondrina no hace verano*. Beatriz González. 1992. Oleo sobre lienzo, Dimensiones: 115cm x180cm. En: [http://www.arteinformado.com/documentos/eventos/05/51835/Una\\_golondrina\\_no\\_hace\\_verano\\_-\\_Beatriz\\_Gonzalez.jpg](http://www.arteinformado.com/documentos/eventos/05/51835/Una_golondrina_no_hace_verano_-_Beatriz_Gonzalez.jpg)
- Fig. 27.** Pág. 53. *Atrabiliarios*. Doris Salcedo, 1992-1996. En: [http://www.sfmoma.org/images/artwork/large/2004.232\\_salcedo\\_AR.jpg](http://www.sfmoma.org/images/artwork/large/2004.232_salcedo_AR.jpg)
- Fig. 28.** Pág. 53. *Aliento*, Oscar Muñoz. 1995. Serigrafía sobre espejos metálicos 20 cm de diámetro c/u. En: <http://www.colarte.com/graficas/Fotografos/Mu%C3%B1ozOscar/MuOMAM76.jpg>
- Fig. 29.** Pág. 54. Portada diario La Jornada, 21 de abril de 1948. En: [http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/field\\_artista/1948-fotografia-arde-el-pais.jpg](http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/field_artista/1948-fotografia-arde-el-pais.jpg)
- Fig. 30.** Pág. 56. *Lavanderas del río Sena*. Andrés de Santa de Santa María. 1887. Oleo sobre lienzo, 200cm x300cm. Museo Nacional de Colombia. En: <http://www.colarte.com/graficas/pintores/DeSantaMariaAndres/SanA0202.jpg>
- Fig. 31.** Pág. 57. *Retablo de los Dioses Tutelares de los Chibchas*. Luis Alberto Acuña. 1935. Museo Nacional de Colombia. En: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/cosmogo.jpg> oleo sobre madera 200x300.
- Fig. 32.** Pág. 58. *La República*. Pedro Nel Gómez. 1937. Fresco 60 mt<sub>2</sub> Concejo Municipal de Medellín. En: <http://www.colarte.com/graficas/pintores/GomezPedroNel/GomP3202.jpg>
- Fig. 33.** Pág. 58. *La República*. Débora Arango. 1953. Acuarela, 77cm x 57cm. Diapositivas del Museo de Arte Moderno de Bogotá. En: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=505&pest=obras>
- Fig. 34.** Pág. 59. *Gaitán ante las multitudes*. Pedro Nel Gómez. 1945. Acuarela. 35cm x 40cm. Casa Museo Pedro Nel Gómez. En: <http://www.colarte.com/graficas/pintores/GomezPedroNel/Social/GomPgh551.jpg>
- Fig. 35.** Pág. 59. *La Prostituyente*. Carlos Correa. 1958. Aguafuerte, punta seca y buril. Museo Nacional de Colombia. En: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=504&pest=obras>
- Fig. 36.** Pág. 60. *Los guerreros boyacenses se despiertan*. Pedro Nel Gómez. 1948. Acuarela sobre papel. 48cm x 78cm. Casa Museo Pedro Nel Gómez. En: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=502&pest=obras>
- Fig. 37.** Pág. 61. En: <http://lachachara.org/chachawp/wp-content/uploads/2014/04/jorge-eliecer-gait%C3%A1n.jpg>
- Fig. 38.** Pág. 61. *El Bogotazo*. En: [http://static.iris.net.co/semana/upload/images/2013/4/9/339371\\_142124\\_1.jpg](http://static.iris.net.co/semana/upload/images/2013/4/9/339371_142124_1.jpg)
- Fig. 39.** Pág. 62. Marta Traba en el estudio, programa El Museo imaginario, 1955. Archivo particular Gustavo Zalamea. En: <http://www.metalocus.es/content/es/system/files/file-images/4-en-%20programa-el%20museo%20imaginario-ca1955.jpg>
- Fig. 40.** Pág. 62. *La camera degli sposi*. Fernando Botero. 1958. Premio, XI Salón Nacional de artistas. En: <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/fernando-botero-camera-degli-sposi-homage-to-mantegna-ii-1961.jpg>
- Fig. 41.** Pág. 63. Caratula del libro *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*. Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. Ediciones Tercer Mundo, Bogotá. 1962.
- Fig. 42.** Pág. 64. *Violencia*. Alejandro Obregón. 1962. Óleo sobre tela. 155,5 x 187,55 cm. Colección Banco de la República. En: <http://www.banrepcultural.org/una-mirada-a-la-coleccion/large/violencia.jpg>
- Fig. 43.** Pág. 64. *Los suicidas del Sisga III*. Beatriz González. 1965. 100cm x80 cm. Museo Nacional de Colombia. En: <http://www.colarte.com/graficas/museos/NacionaldeColombia/xpoRetrato/Retrmnz0150.jpg>
- Fig. 44.** Pág. 65. Los dictadores latinoamericanos Pinochet, Banzer, Videla y Stroessner. En: <https://lahistoriadeldia.files.wordpress.com/2012/03/dicadtores-latinoamericanos-pinochetbanzervidelaastroessner.jpg>
- Fig. 45.** Pág. 66. *Comité de solidaridad con Cuba*. Archivo El Mundo. Agencia Reuters. En: <http://estaticos01.elmundo.es/especiales/2006/08/internacional/cuba/img/influencia.jpg>
- Fig. 46.** Pág. 67. Archivo - El Espectador. En: [http://www.elespectador.com/files/imagecache/560\\_width\\_display/img\\_ipad/d83b349512adabcbfe6c2e09fa4a5477.jpg](http://www.elespectador.com/files/imagecache/560_width_display/img_ipad/d83b349512adabcbfe6c2e09fa4a5477.jpg)

- Fig. 47.** Pág. 68. *Homenaje al cadete de la paz*. Augusto Rendón. 1971. Grabado. 70cm x 54cm. Colección De Arte del Banco de la Republica. En: <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/sites/default/files/obra/AP2111.jpg>
- Fig. 48.** Pág. 69. *De la Serie América VI*. Diego Arango y Nirma Zárate, Taller 4 Rojo. 1973. Fotoserigrafía sobre papel, 70cm x 100 cm En: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/graficapol.jpg> .
- Fig. 49.** Pág. 70. Portada Revista ALTERNATIVA N° 1, Febrero 1974. En: [http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com.es/2012\\_11\\_01\\_archive.html](http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com.es/2012_11_01_archive.html)  
Pág. 70. Portada Revista ALTERNATIVA N° 15, septiembre 1974. En: [http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com.es/2012\\_11\\_01\\_archive.html](http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com.es/2012_11_01_archive.html)
- Fig. 50.** Pág. 70. Cartel Primer Encuentro Indígena de los Arhuacos, Sierra Nevada. 1974. Taller 4 Rojo. En: [http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com.es/2012\\_11\\_01\\_archive.html](http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com.es/2012_11_01_archive.html)
- Fig. 51.** Pág. 71. *Taller 4 Rojo*. Diego Arango y Nirma Zárate. 1978. En: <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/sites/default/files/obra/AP0969.jpg>
- Fig. 52.** Pág. 72. *Homenaje a María Cano*. Diego Arango y Nirma Zárate. En: [http://3.bp.blogspot.com/-qg5hPKVfl\\_k/UKwBK-feCpl/AAAAAAAAAec/XvXz-WMqXA/s1600/7.JPG](http://3.bp.blogspot.com/-qg5hPKVfl_k/UKwBK-feCpl/AAAAAAAAAec/XvXz-WMqXA/s1600/7.JPG)
- Fig. 53.** Pág. 73. *Serie Tríptico (1) Colombia 1971*. Serigrafía. 1971. Taller 4 Rojo. Diego Arango y Nirma Zárate. En: [http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com.es/2012\\_11\\_01\\_archive.html](http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com.es/2012_11_01_archive.html)
- Fig. 54.** Pág. 73. *Periódico-mural. Represión al movimiento estudiantil*. 1971. Serigrafía. Diego Arango, Nirma Zárate y Clemencia Lucena. En: [http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com.es/2012\\_11\\_01\\_archive.html](http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com.es/2012_11_01_archive.html)
- Fig. 55.** Pág. 74. *Agresión del imperialismo*. Serigrafía. Diego Arango y Nirma Zárate. Taller 4 Rojo. 1971. En: [http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com.es/2012\\_11\\_01\\_archive.html](http://taller4rojo-tallercausaroja.blogspot.com.es/2012_11_01_archive.html)
- Fig. 56.** Pág. 75. Grupo El Sindicato. 1978. María Estrada- Fuentes.
- Fig. 57.** Pág. 76. *Hojarasca*. 1976. María Estrada- Fuentes.
- Fig. 58.** Pág. 76. Invitación a Corraleja. Fisuras del arte moderno en Colombia. Carmen María Jaramillo.
- Fig. 59.** Pág. 76. Invitación a Barricada. Fisuras del arte moderno en Colombia. Carmen María Jaramillo.
- Fig. 60.** Pág. 77. *A la cena con zapatos*. El Sindicato. 1978. Fisuras del arte moderno en Colombia. Carmen María Jaramillo.
- Fig. 61.** Pág. 78. *Grabados populares*. Álvaro Barrios. 1981. En: <http://www.banrepcultural.org/alvaro-barrios/images/internas/obras/grabados-populares-2.jpg>
- Fig. 62.** Pág. 78. *Todo está muy Caro*. Antonio Caro. 1978. En: [http://av.celarg.org.ve/AntonioCaro/Todo\\_esta\\_MAC\\_.jpg](http://av.celarg.org.ve/AntonioCaro/Todo_esta_MAC_.jpg)
- Fig. 63.** Pág. 79. *Colombia Coca-cola*, Antonio Caro. 1976. Esmalte sobre lata 100cm x 76 cm. En: <http://4.bp.blogspot.com/-ge8yHaXa0eAT6-HGgEuInl/AAAAAAAAALQ/bPB6yPp86Qo/s1600/Antonio+Caro.+Colombia,+1976.jpg>
- Fig. 64.** Pág. 79. *Homenaje a Manuel Quintín Lame*. Antonio Caro. 1992. En: <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/obras/33543/ac341600.jpg>
- Fig. 65.** Pág. 80. Portada de la revista *Time*. 1979. En: <http://www.proyecto pabloescobar.com/2011/06/revista-time-colombian-connection.html>
- Fig. 66.** Pág. 80. Sepelio de Jaime Pardo Leal. Octubre 12 1987. Foto: El Espectador. En: [http://static.iris.net.co/semana/upload/images/2013/10/20/361838\\_221510\\_1.jpg](http://static.iris.net.co/semana/upload/images/2013/10/20/361838_221510_1.jpg)
- Fig. 67.** Pág. 81. *Carlos Gardel de fuego*, Marta Minujín. 1981, IV Bienal de Medellín. En: [http://cvaa.com.ar/02dossiers/accion/4\\_02\\_minujin.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/accion/4_02_minujin.php)  
Pág. 81. *Carlos Gardel de fuego*, Marta Minujín. 1981, IV Bienal de Medellín. En: [http://cvaa.com.ar/02dossiers/accion/4\\_02\\_minujin.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/accion/4_02_minujin.php)  
Pág. 81. *Carlos Gardel de fuego*, Marta Minujín. 1981, IV Bienal de Medellín. En: [http://cvaa.com.ar/02dossiers/accion/4\\_02\\_minujin.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/accion/4_02_minujin.php)
- Fig. 68.** Pág. 82. Narcotráfico en Colombia. En: <http://www.asisucedio.co/wp-content/uploads/2014/09/Narcotrafico-en-Colombia.jpg>
- Fig. 69.** Figura 82. Pág. 79 *Musa paradisiaca*, José Alejandro Restrepo. 1996. Videoinstalación con racimos de banana, monitores y póster. 10:00 min; poster: 154.5cm x 127 cm. Daros Latinoamérica Collection, Zürich. En: [http://collection.daros-latinamerica.net/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection\\_detail.\\$TsplImage.link&sp=13&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=7&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=1&sp=T&sp=0&sp=SsimpleList&sp=0](http://collection.daros-latinamerica.net/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.$TsplImage.link&sp=13&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=7&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=1&sp=T&sp=0&sp=SsimpleList&sp=0)
- Fig. 70.** Pág. 84. *Atrabiliarios* (instalación), Doris Salcedo, 1991-1992. En: <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/libros/26985/164b.jpg>
- Fig. 71.** Pág. 85. Fotografía de Juan Carlos Sierra en ella aparece el soldado Julián David Martínez Flores, de la segunda Brigada de Selva, en San José del Guaviare. Portada de la Revista Arcadia N°100, 2014.
- Fig. 72.** Pág. 86. *Mujeres víctimas*. Jesús Abad Colorado. El 10,62% de la población del país es afrocolombiana. En: [http://www.arcoiris.com.co/wp-content/uploads/2014/01/361496\\_181747\\_1.jpg](http://www.arcoiris.com.co/wp-content/uploads/2014/01/361496_181747_1.jpg)



- Fig. 73.** Pág. 86. *De cara a Colombia*. Jesús Abad Colorado. 2002. En: <http://www.colarte.com/graficas/Fotografos/ColoradoJesusAbad/AbaJaq062.jpg>
- Fig. 74.** Pág. 87. El 27 de mayo de 1990 se consultó oficialmente sobre la convocatoria a una Asamblea Constituyente. Los colombianos recibieron esta papeleta. En: [http://www.registraduria.gov.co/rev\\_electro/2011/rev\\_elec\\_julio/imagenes/papeleta\\_1990.png](http://www.registraduria.gov.co/rev_electro/2011/rev_elec_julio/imagenes/papeleta_1990.png)
- Fig. 75.** Pág. 88. Marcha en el Valle por la reforma de una constituyente inclusiva. En: [http://3.bp.blogspot.com/-IUSIEMfZLOg/VPR\\_NfkofZI/AAAAAAAAABjQ/KrZS4siRYSQ/s1600/nueva-constituyente1.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-IUSIEMfZLOg/VPR_NfkofZI/AAAAAAAAABjQ/KrZS4siRYSQ/s1600/nueva-constituyente1.jpg)
- Fig. 76.** Pág. 89. Bomba en el DAS. En: <http://www.ecbloguer.com/casillerodeletras/wp-content/uploads/2014/12/Bomba-Das.jpg>
- Fig. 77.** Pág. 89. Magnicidio de Luis Carlos Galán. Archivo El Espectador. En: [http://www.cromos.com.co/sites/default/files/styles/img\\_640x428\\_section\\_main/public/images/14-08-2014/ag-20-89-3-credito-archivo-el-espectador-1.jpg?itok=iAbrw-m2](http://www.cromos.com.co/sites/default/files/styles/img_640x428_section_main/public/images/14-08-2014/ag-20-89-3-credito-archivo-el-espectador-1.jpg?itok=iAbrw-m2)
- Fig. 78.** Pág. 90. Cesar Gaviria. Presidente, 1990- 1994. En: [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gaviria\\_trujillo.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gaviria_trujillo.htm)
- Fig. 79.** Pág. 91. Pablo Escobar. En: <http://www.asesinos-en-serie.com/wp-content/uploads/2013/03/pablo-escobar.jpg>
- Fig. 80.** Pág. 92. Ernesto Samper. Presidente, 1994-1998. Revista Cromos, No. 4000, septiembre 26 de 1994. En: <http://www.colarte.com/graficas/Fotografos/ArchivoCromos/Arcrzgc11.jpg>
- Fig. 81.** Pág. 93. Masacre Mapiripan. En: [http://1.bp.blogspot.com/-k\\_XrXh3XCg/Tyb2B83f5BI/AAAAAAAAAHE/TOIUfbZEeYM/s1600/masacre-de-mapiripan.gif](http://1.bp.blogspot.com/-k_XrXh3XCg/Tyb2B83f5BI/AAAAAAAAAHE/TOIUfbZEeYM/s1600/masacre-de-mapiripan.gif)
- Fig. 82.** Pág. 93. Andrés Pastrana. Presidente 1998-2002. En: <https://gustavus.edu/peacestudies/courses/pes211/pastrana2.jpg>
- Fig. 83.** Pág. 94. Fotografía: Jesús Abad Colorado
- Fig. 84.** Pág. 94. San Vicente del Caguán, Caquetá. Jesús Abad Colorado. 2000. En: [http://www.equidadeparainfancia.org/news/octubre2011\\_1\\_files/Cont ra%20el%20olvido%20Colombia%20Jesus%20Abad%20Colo ra do%281%29.jpg](http://www.equidadeparainfancia.org/news/octubre2011_1_files/Cont ra%20el%20olvido%20Colombia%20Jesus%20Abad%20Colo ra do%281%29.jpg)
- Fig. 85.** Pág. 95. Movilizaciones contra el paramilitarismo. Agencia Prensa Latina. En: <http://www.rosa-blindada.info/b2-img/uribe3.jpg>
- Fig. 86.** Pág. 96. Conversaciones de paz. El presidente Andrés Pastrana y el comandante de las FARC Manuel Marulanda Vélez en el Caguán. 1999. En: [http://www.infolatam.com/wp-content/uploads/2012/08/miercoles\\_22\\_2\\_2012\\_pastrana\\_gra1.jpg](http://www.infolatam.com/wp-content/uploads/2012/08/miercoles_22_2_2012_pastrana_gra1.jpg)
- Fig. 87.** Pág. 97. Formación de las FARC en San Vicente del Caguán, durante los diálogos de paz en la administración Pastrana. Foto: León Darío Peláez / SEMANA. En: [http://static.iris.net.co/semana/upload/images/2013/1/17/329913\\_225142\\_1.jpg](http://static.iris.net.co/semana/upload/images/2013/1/17/329913_225142_1.jpg)
- Fig. 88.** Pág. 97. Andrés Pastrana y guerrilleros de las FARC en San Vicente del Caguán. En: [http://staticd71.lavozdelinterior.com.ar/sites/default/files/styles/landsc ape\\_1008\\_566/public/archivo/nota\\_periodistica/colombia2.jpg](http://staticd71.lavozdelinterior.com.ar/sites/default/files/styles/landsc ape_1008_566/public/archivo/nota_periodistica/colombia2.jpg)
- Fig. 89.** Pág. 98. Ejército colombiano, fin de los acuerdos de paz. En: <http://cdn.elimpulso.com/media/colombiaejercito696.jpg>
- Fig. 90.** Pág. 98. Álvaro Uribe Vélez. Presidente 2002-2006. 2006-2010. En: [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/uribe\\_alvaro.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/uribe_alvaro.htm)
- Fig. 91.** Pág. 99. Ingrid Betancur. En: [http://img.eltiempo.com/Multimedia/galeria\\_fotos/pasodeeltiempo/IMAGEN/IMAGEN-11191141-2.png](http://img.eltiempo.com/Multimedia/galeria_fotos/pasodeeltiempo/IMAGEN/IMAGEN-11191141-2.png)
- Fig. 92.** Pág. 99. El Presidente George Bush W. acoge visita de Presidente colombiano Álvaro Uribe a la Oficina Oval miércoles, 1 de octubre de 2003. Casa Blanca. Eric Draper. En: [http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2003/10/images/20031001-1\\_p33979-28-515h.jpg](http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2003/10/images/20031001-1_p33979-28-515h.jpg)
- Fig. 93.** Pág. 100. Carlos Castaño comandante de las Autodefensas Unidas de Colombia, ante un grupo de combatientes en el departamento de Córdoba. En: [http://www.vanguardia.com/sites/default/files/imagecache/Noticia\\_600x400/foto\\_grandes\\_400x300\\_noticia/2013/02/16/17nacio01a001\\_big\\_ce.jpg](http://www.vanguardia.com/sites/default/files/imagecache/Noticia_600x400/foto_grandes_400x300_noticia/2013/02/16/17nacio01a001_big_ce.jpg)
- Fig. 94.** Pág. 101. Columna Teófilo Forero de la guerrilla de las FARC. En: <http://www.politicaexterior.com/wp-content/uploads/51422460.jpg>
- Fig. 95.** Pág. 102. La Senadora Eleonora Pineda acompaña a Salvatore Mancuso comandante de las Autodefensas Unidas de Colombia AUC. En: <http://3.bp.blogspot.com/-ErpxUxbMVTs/VCwUEpA4SQI/AAAAAAAAAFHg/4bHxee8-KMI/s1600/Salvatore%2BMancuso%2Ben%2Be1%2BCongreso.jpg>
- Fig. 96.** Pág. 103. El proceso de desmovilización de las AUC. En: <http://www.theprisma.co.uk/wp-content/uploads/2011/03/Desplazamiento-dessarme.jpg>
- Fig. 97.** Pág. 103. Paramilitares desmovilizados de las Autodefensas Unidas de Colombia. En: [http://www.telam.com.ar/advf/imagenes/2013/07/51f13da648db9\\_800x533.jpg](http://www.telam.com.ar/advf/imagenes/2013/07/51f13da648db9_800x533.jpg)
- Fig. 98.** Pág. 104. Juan Manuel Santos. Presidente desde 2010. En: <http://www.somosnews.com/wp-content/uploads/2015/02/juan-manuel-santos.jpeg>
- Fig. 99.** Pág. 105. Fumigaciones de cultivos de coca. En: [http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/41425000/jpg/\\_41425617\\_erradicacion3.jpg](http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/41425000/jpg/_41425617_erradicacion3.jpg)

**Fig. 100.** Pág. 105. Campesinos cultivadores de coca. En: <https://librepensadoreber.files.wordpress.com/2012/08/4c02df987bf2f192c5e9ec3d60ea1473.jpg>

**Fig. 101.** Pág. 106. Los diálogos o negociaciones de paz entre el gobierno del presidente Juan Manuel Santos y las FARC. En: <http://www.resumenlatinoamericano.org/wp-content/uploads/2015/05/Di%C3%A1logos-de-Paz-A.jpg>

**Fig. 102.** Pág. 107. La sociedad civil reclama el fin de la guerra en Colombia. Jesús Abad Colorado. 2003. En: <http://www.swissinfo.ch/blob/5294878/f7434b8eafc6bcc6e3d76f8257cabacf/sriimg20060629-6857217-0-data.jpg>

**Fig. 103.** Pág. 107. Viñeta. Matador. Periódico El Tiempo. En: [http://4.bp.blogspot.com/PPGuNRJEtus/TrPlakhs\\_PI/AAAAAAAAJTU/jsf1QrZud\\_A/s1600/Noviembre+03+El+Tiempo+B.jpg](http://4.bp.blogspot.com/PPGuNRJEtus/TrPlakhs_PI/AAAAAAAAJTU/jsf1QrZud_A/s1600/Noviembre+03+El+Tiempo+B.jpg)

**Fig. 104.** Pág. 108. Marchas estudiantiles en la 'Toma de Bogotá' que se concentraron en la Plaza de Bolívar. 15 de noviembre de 2011. Mesa Amplia Nacional Estudiantil (MANE). Foto: EFE. En: [https://elpayanes.files.wordpress.com/2011/11/326913\\_10150918398610314\\_91251840313\\_21535761\\_380783404\\_o.jpg](https://elpayanes.files.wordpress.com/2011/11/326913_10150918398610314_91251840313_21535761_380783404_o.jpg)

**Fig. 105.** Pág. 109. Manifestación campesina. Paro Agrario. En: [http://www.desdeabajo.info/images/stories/a2013/284144\\_252783551529649\\_358240903\\_n.jpg](http://www.desdeabajo.info/images/stories/a2013/284144_252783551529649_358240903_n.jpg)

**Fig. 106.** Pág. 110. San Carlos. Memorias del éxodo en la guerra. Informe del grupo de memoria histórica de la comisión nacional de reparación y reconciliación. 2011, CNRR – Grupo de Memoria Histórica. En: <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/imagecache/imagen-libros-ficha/portada-san-carlos.jpg>

**Fig. 107.** Pág. 113. Informe General. Centro Nacional de Memoria Histórica. 2014

**Fig. 108.** Pág. 115. Fotografía: Jesús Abad Colorado

**Fig. 109.** Pág. 117. Daniel García. Fotografía b/n 235cm x 350 cm. Cortesía Red de Conceptualismos del Sur.

**Fig. 110.** Pág. 117. *Arte ao ar livre*. Manga Rosa, Intervención de Viajou Sem Passaporte. Sao Paulo 1981-1982 Fotografía b/n. Archivo Jorge Bassani. Cortesía Red de Conceptualismos del Sur.

**Fig. 111.** Pág. 118. El Siluetazo. En: [http://1.bp.blogspot.com/-3ZJCha\\_Z104/UPd5bHXFhKI/AAAAAAAAACGo/uYtkSLI2Je4/s1600/siluetazo.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-3ZJCha_Z104/UPd5bHXFhKI/AAAAAAAAACGo/uYtkSLI2Je4/s1600/siluetazo.jpg)

**Fig. 112.** Pág. 118. *No +*. Colectivo de Acciones de Arte. Santiago de Chile. En: <http://www.artishock.cl/wp-content/uploads/2012/06/C.A.D.A.-NO+-video-still.jpg>

**Fig. 113.** Pág. 119. *La Conquista de América*. Las Yeguas del Apocalipsis. Performance. Santiago de Chile, 1989. Fotografía: Paz Errázuriz. Cortesía Red de Conceptualismos del Sur.

**Fig. 114.** Pág. 119. Taller NN. Perú 1984-1989. Cartel del concierto organizado por la banda Kaos y NN. Cortesía Red de Conceptualismos del Sur.

Lima, 1989. Impresión intervenida con serigrafía 29,7x21cm Archivo Alfredo Márquez. Cortesía Red de Conceptualismos del Sur.

**Fig. 115.** Pág. 120. *Proyecto Horacio* de Heiner Müller, realizado con un grupo de internos de la Penitenciaría Central La Picota. En el Teatro Camarín del Carmen, Bogotá, diciembre 1993.

**Fig. 116.** Pág. 121. Sede Comunal del Barrio Venecia en Bogotá 1995. Cedida por Franklin Aguirre.

**Fig. 117.** Pág. 122. *Canómada*. Colectivo Descarrilados. En: [http://www.coleccioncisneros.org/sites/default/files/styles/body\\_img/public/media/CSS\\_BLANCADELATORRE\\_CALI\\_6.jpg?itok=k0boxDNj](http://www.coleccioncisneros.org/sites/default/files/styles/body_img/public/media/CSS_BLANCADELATORRE_CALI_6.jpg?itok=k0boxDNj)

**Fig. 118.** Pág. 122. Populardelujo. Diario El Tiempo. 25 de julio de 2011. En: <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/pagina/81563/Expo-Populardelujo-El-Tiempo-Jul-25-11.JPG>

**Fig. 119.** Pág. 123. *Equidad/Resistencia - Plantas Medicinales*. Gloria Jaramillo. Proyecto promovido por los Laboratorios de la Galería de Arte Contemporáneo del Centro Colombo Americano de Medellín. En: <http://deseartepaz.blogspot.com.es/p/lab26-lab27-lab28.html>

**Fig. 120.** Pág. 124. *Tiempos de Escuchar. Tejiendo identidad entre los pueblos originarios de América*. Paola Rincón. Laboratorio Socio Artístico promovido por la Galería de Arte Contemporáneo del Centro Colombo Americano de Medellín. En: <http://deseartepaz.blogspot.com.es/p/lab26-lab27-lab28.html>

**Fig. 121.** Pág. 125. Huerta Comunitaria y Maloka en el barrio Bosque Izquierdo de Bogotá. En: [http://static.iris.net.co/arcadia/upload/images/2013/11/22/34443\\_173229\\_1.jpg](http://static.iris.net.co/arcadia/upload/images/2013/11/22/34443_173229_1.jpg)

**Fig. 122.** Pág. 126. Intervenciones en las fachadas del barrio de la Perseverancia de Bogotá a partir de imágenes del fotógrafo Sady González.

**Fig. 123.** Pág. 127. *A la rueda rueda*. Ana Claudia Munera. 2007. Proyecto para el MDE07. En: <http://www.m3lab.info/portal/files/image/A%20la%20rueda%20rueda%203.jpg>

**Fig. 124.** Pág. 128. *Museo Aerosolar*. Tomás Saraceno. 2007. Proyecto para el MDE07. En: <http://www.m3lab.info/portal/files/image/Globo%201.jpg>

**Fig. 125.** Pág. 129. Ramones. ¿Es lícito confundir la prosperidad de una clase como el bienestar de un país? Nazza. Intervención en Bogotá dentro de la convocatoria de Memoria Canalla. 2009. Cortesía de Colectivo Hogar.

**Fig. 125.** Pág. 130. *Blu*. Intervención en Bogotá dentro de la convocatoria de Memoria Canalla. 2009. Cortesía de Colectivo Hogar.

**Fig. 127.** Pág. 130. Cartel inauguración de la exposición Memoria Canalla. Museo de Bogotá. 2009. Cortesía de Colectivo Hogar.

- Fig. 128.** Pág. 131. Bastardilla. Centro de Bogotá. Cortesía de la artista.
- Fig. 129.** Pág. 131. *No confíes en nadie*. Toxicomano. Pegatina. Cortesía de Colectivo Hogar.
- Fig. 130.** Pág. 132. Stinkfisch. Tonalá, México. 2012. En: <http://www.rmx.com.mx/wp-content/uploads/2014/04/Stinkfish.jpg>
- Fig. 131.** Pág. 132. Bastardilla. Bogotá. 2008. Cortesía de la artista.
- Fig. 132.** Pág. 133. Onesto+Bastardilla. Intervención en Bogotá dentro de la convocatoria de Memoria Canalla. 2009. Cortesía de Colectivo Hogar.
- Fig. 133.** Pág. 134. El Cartucho. En: [http://hemisphericinstitute.org/hemi/media/k2/items/cache/05ae28592704ec4523f668751fa5ce\\_S.jpg](http://hemisphericinstitute.org/hemi/media/k2/items/cache/05ae28592704ec4523f668751fa5ce_S.jpg)
- Fig. 134.** Pág. 134. Una de las calles de El Cartucho. En: <http://www.ciclobr.com/Elementos/cartucho2.jpg>
- Fig. 135.** Pág. 135. Demolición del barrio El Cartucho. 2001. A partir de fragmentos del video Testigo de las ruinas. Fotografías Lucas Maldonado.
- Fig. 136.** Pág. 136. *Proyecto Prometeo Segundo Acto*. 2003. Fotografía: Fernando Cruz.
- Fig. 137.** Pág. 136. *Proyecto Prometeo Segundo Acto*. 2003. Fotografía: Fernando Cruz.
- Fig. 138.** Pág. 137. *Re-corridos*. 2003. En: [http://hemisphericinstitute.org/hemi/media/k2/items/cache/d632334130a2b9d194362b7d857b88bf\\_S.jpg](http://hemisphericinstitute.org/hemi/media/k2/items/cache/d632334130a2b9d194362b7d857b88bf_S.jpg)
- Fig. 139.** Pág. 137. *Limpieza de los establos de Augias*. 2004. Valla del lote en proceso de demolición. En: [http://www.mapateatro.org/images/heracles\\_main\\_10.jpg](http://www.mapateatro.org/images/heracles_main_10.jpg)
- Fig. 140.** Pág. 137. *Limpieza de los establos de Augias*. 2004. Proyecciones en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En: [http://www.mapateatro.org/images/heracles\\_main\\_03.jpg](http://www.mapateatro.org/images/heracles_main_03.jpg)
- Fig. 141.** Pág. 138. *Testigo de las ruinas*. 2005. En: [http://www.larepublicacultural.es/IMG/jpg/Testigo\\_de\\_las\\_ruinas2.jpg](http://www.larepublicacultural.es/IMG/jpg/Testigo_de_las_ruinas2.jpg)
- Fig. 142.** Pág. 138. *Testigo de las ruinas*. 2005. En: [http://www.eluniverso.com/sites/default/files/styles/nota\\_ampliada\\_normal\\_foto/public/fotos/2012/09/01/vye05ww010812-photo01\\_456\\_336.jpg](http://www.eluniverso.com/sites/default/files/styles/nota_ampliada_normal_foto/public/fotos/2012/09/01/vye05ww010812-photo01_456_336.jpg)
- Fig. 143.** Pág. 139. Parque Tercer Milenio. Bogotá. 2006. En: <http://www.ciclobr.com/Elementos/parquetrecermilenio.jpg>
- Fig. 144.** Pág. 140. Barrio Antioquia. Medellín. Juan Fernando Ospina. En: <http://www.universocentro.com/Portals/0/R45/maricas4.jpg>
- Fig. 145.** Pág. 141. Objetos que constituyen la muestra. En: [http://1.bp.blogspot.com/-Y1lx2c\\_A6IE/TnZyG9BopFI/AAAAAAAAAC80/RcxBIQTJCyl/s1600/Suzanne+Lacy-Pilar+Ria%25C3%25B1o.+La+piel+de+la+memoria%252C+1999.+O.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-Y1lx2c_A6IE/TnZyG9BopFI/AAAAAAAAAC80/RcxBIQTJCyl/s1600/Suzanne+Lacy-Pilar+Ria%25C3%25B1o.+La+piel+de+la+memoria%252C+1999.+O.jpg)
- Pág. 141. Lapiel de la memoria. En: [http://2.bp.blogspot.com/-u5v9zojvOII/TqN76AHSKYI/AAAAAAAAAUK/rhUFO2tT0gk/s1600/IMG\\_0784.JPG](http://2.bp.blogspot.com/-u5v9zojvOII/TqN76AHSKYI/AAAAAAAAAUK/rhUFO2tT0gk/s1600/IMG_0784.JPG)
- Fig. 146.** Pág. 142. Interior del bus-museo donde son exhibidos los objetos prestados por la comunidad. En: [http://www.mde11.org/wordpress/wp-content/uploads/2011/08/piel\\_memoria.jpg](http://www.mde11.org/wordpress/wp-content/uploads/2011/08/piel_memoria.jpg)
- Fig. 147.** Pág. 143. Celebración performance, por las calles del barrio. En: <http://www.mde11.org/wordpress/wp-content/uploads/2011/08/Suzanne-Lacy-header.jpg>
- Fig. 148.** Pág. 144. *Ser ahí*. Fundación Ekolectivo. 2007. En: <http://www.geifco.org/actionart/actionart02/secciones/01-manifestacion/artistas/accionComoManifestacion/ekolectivo/img/ser.ahi1.jpg>
- Fig. 149.** Pág. 144. *Ser ahí*. Fundación Ekolectivo. 2007. En: <http://www.geifco.org/actionart/actionart02/secciones/01-manifestacion/artistas/accionComoManifestacion/ekolectivo/img/ser.ahi.4.jpg>
- Fig. 150.** Pág. 145. Casa Tres Patios. Medellín. En: [http://static.wixstatic.com/media/0132e4\\_b482f5fc784e4f66a6b0a4e3a0d33806.jpg\\_srz\\_916\\_608\\_85\\_22\\_0.50\\_1.20\\_0.00.jpg\\_srz](http://static.wixstatic.com/media/0132e4_b482f5fc784e4f66a6b0a4e3a0d33806.jpg_srz_916_608_85_22_0.50_1.20_0.00.jpg_srz)
- Fig. 151.** Pág. 145. 8º Festival de Performance de Cali – 20 al 24 de noviembre de 2012. En: [http://esferapublica.org/nfblog/wp-content/uploads/2012/07/8\\_festival\\_convocatoria\\_03.jpg](http://esferapublica.org/nfblog/wp-content/uploads/2012/07/8_festival_convocatoria_03.jpg)
- Fig. 152.** Pág. 152. Localidad de Tunjuelito. *Conociendo la localidad de Tunjuelito: diagnóstico de los aspectos físicos, demográficos y socioeconómicos*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2009.
- Fig. 153.** Pág. 153. Barrio Venecia, Bogotá. En: <http://www.felipecastelblanco.com/wp-content/uploads/2010/01/panoramica-web-venice-590x354.jpg>
- Fig. 154.** Pág. 153. Barrio Venecia, Bogotá. En: <http://www.felipecastelblanco.com/wp-content/uploads/2010/02/panoramica-web-venice-590x354.jpg>
- Fig. 155.** Pág. 160. Visita del Papa Pablo VI en 1968 a Colombia. En: <http://www.periodistadigital.com/imagenes/2014/10/29/pablo-vi-en-su-visita-a-colombia.jpg>
- Fig. 156.** Pág. 164. *Una cosa es una cosa*. Performance. María Teresa Hincapié. 1990. En: <http://www.colarte.com/graficas/museos/NacionaldeColombia/xpoMarcaRegistrada/MNal38384.jpg>
- Fig. 157.** Pág. 169. Junta de Acción Comunal Barrio Venecia. Cedida por Franklin Aguirre

- Fig. 158.** Pág. 171. Acción desfile por las calles del Barrio Venecia. 1995. Cedita por Franklin Aguirre.
- Fig. 159.** Pág. 172. Intervención de Juan Francisco Velasco. 1997. Cedita por Franklin Aguirre.
- Fig. 160.** Pág. 172. Intervención de Nadín Ospina. 1997. Cedita por Franklin Aguirre.
- Fig. 161.** Pág. 173. Intervención de Agustín Parra. 1999. Cedita por Franklin Aguirre.
- Fig. 162.** Pág. 174. Intervención de Tilena Morales. 2001. Cedita por Franklin Aguirre.
- Fig. 163.** Pág. 175. *Hogar, dulce hogar*. Pablo Adarme. 2001. Cedita por Franklin Aguirre.
- Fig. 164.** Pág. 176. Colectivo Daily Services. 2003. Cedita por Franklin Aguirre.
- Fig. 165.** Pág. 177. Colectivo el Parche. Olga Robayo y Marius Wang. Año 2003. Cedita por Franklin Aguirre.
- Fig. 166.** Pág. 178. Henry Güiza. Año 2006. Cedita por Franklin.
- Fig. 167.** Pág. 179. Alice Forward. Cedita por Franklin.
- Fig. 168.** Pág. 179. Vista de la exposición, VI Bienal de Venecia de Bogotá. 2006. En: [http://4.bp.blogspot.com/-ApRURhEaR-I/T21wi1yEv\\_I/AAAAAAAAASo/DwZV-V1ANUs/s1600/bienal+de+venecia+de+bogot%C3%A1+2006.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-ApRURhEaR-I/T21wi1yEv_I/AAAAAAAAASo/DwZV-V1ANUs/s1600/bienal+de+venecia+de+bogot%C3%A1+2006.jpg)
- Fig. 169.** Pág. 181. Cartel inauguración VII Bienal de Venecia de Bogotá. 2010. Cedita por Franklin.
- Fig. 170.** Pág. 182. *Mis XV años en Xalatlaco México*, proyecto realizado por La Curtiduría con invitación al equipo coordinador de la Bienal de Venecia de Bogotá. 2010. Cedita por Franklin.
- Fig. 171.** Pág. 183. *Una linda quinceañera*. VII Bienal de Venecia de Bogotá. 2010. Cedita por Franklin.
- Fig. 172.** Pág. 184. Museo de Venecia. Cedita por Franklin Aguirre.  
Pág. 184. Museo de Venecia. Cedita por Franklin Aguirre.
- Fig. 173.** Pág. 187. Arte al Sur. Cedita por Franklin Aguirre.
- Fig. 174.** Pág. 191. *Habitus Modus Moda*. Convocatoria VIII Bienal 2015. País invitado, Francia. Cedita por Franklin Aguirre.
- Fig. 175.** Pág. 193. Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad. Proyecto colectivo de creación plástica. 2003. Catálogo.
- Fig. 176.** Pág. 194. El presidente John F. Kennedy habla en una recepción en honor del Comité de la "Alianza para el Progreso" por su primer aniversario (1962). En: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/15/Alianza\\_para\\_el\\_progreso\\_-\\_JFKWHP-KN-C20416.jpg/250px-Alianza\\_para\\_el\\_progreso\\_-\\_JFKWHP-KN-C20416.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/15/Alianza_para_el_progreso_-_JFKWHP-KN-C20416.jpg/250px-Alianza_para_el_progreso_-_JFKWHP-KN-C20416.jpg)

- Fig. 177.** Pág. 195. Visita del presidente norteamericano J. F. Kennedy a Bogotá, recibido oficialmente por el presidente colombiano Alberto Lleras Camargo. 17 de diciembre de 1961. En: <http://evc-wp01.s3.amazonaws.com/wordpress01.entravision.com/2013/11/Cincuenta-a%C3%B1os-despu%C3%A9s-el-barrio-Kennedy-de-Bogot%C3%A1-recuerda-a-su-fundador.jpg>
- Fig. 178.** Pág. 195. Sello emitido en 1961. En: <http://i.colnect.net/images/f/123/527/John-Fizgerald-Kennedy.jpg>
- Fig. 179.** Pág. 196. John F. Kennedy inaugura el proyecto habitacional de "Ciudad Techo" junto al presidente colombiano Alberto Lleras, diciembre de 1961. En: [http://4.bp.blogspot.com/-543BPCnGZC4/UpdEDjPmpul/AAAAAAAAAF5Q/iZUXaScqkHU/s1600/131113152709\\_kennedypromo0.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-543BPCnGZC4/UpdEDjPmpul/AAAAAAAAAF5Q/iZUXaScqkHU/s1600/131113152709_kennedypromo0.jpg)
- Fig. 180.** Pág. 202. Plaza de Banderas. Monumento construido para el encuentro Panamericano de Naciones realizado en 1948. En: <https://fernandocruzfiles.wordpress.com/2013/12/banderas-ciudad-kenedy.jpg?w=640>
- Fig. 181.** Pág. 204. Proceso de autoconstrucción. Archivo SINDU. Universidad Nacional de Colombia.
- Fig. 182.** Pág. 205. Central de Abastos de Bogotá, Corabastos. En: <http://www.bogota.gov.co/sites/default/files/styles/large/public/field/image/corabastos.jpg?itok=AZBPP6Ys>
- Fig. 183.** Pág. 206. Suroccidente de la ciudad, localidad de Kennedy. En: <http://img31.imageshack.us/img31/594/00177z.jpg>
- Fig. 184.** Pág. 211. *If You Lived Here*. Martha Rosler. 1989. En: <http://www.flawedart.net/courses/publicart/rosler/roslerlive1.jpg>
- Fig. 185.** Pág. 213. Antanas Mockus. En: [https://pbs.twimg.com/profile\\_images/1479803316/mockus.jpg](https://pbs.twimg.com/profile_images/1479803316/mockus.jpg)
- Fig. 186.** Pág. 216. Catálogo del proyecto Ciudad Kennedy Memoria y realidad. En: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/thumbs/225x280/1098571.jpg>
- Fig. 187.** Pág. 218. Argenil Plazas. Vecino fundador. Catálogo, Ciudad Kennedy Memoria y realidad. 2003.
- Fig. 188.** Pág. 221. *Lavisita*. Coordinado: Miler Lagos. 2002. En: <http://esferapublica.org/gnfblog/wp-content/uploads/2011/09/kennedy.jpg>  
Pág. 221. *La visita*. Coordinado: Miler Lagos. 2002. En: <http://milerlagos.com/en/proyectos/12/>
- Fig. 189.** Pág. 222. *Las Jackelines*. Coordinado: Catalina Rincón. 2002. Catálogo, Ciudad Kennedy Memoria y realidad. 2003.

- Fig. 190.** Pág. 223. *Esta es su casa*. Tapiz comunitario. Coordinación: Catalina Rincón. Catálogo, Ciudad Kennedy Memoria y realidad. 2003.
- Fig. 191.** Pág. 223. Videoinstalación. Catálogo, Ciudad Kennedy Memoria y realidad. 2003.
- Fig. 192.** Pág. 224. Instalación interactiva. Catálogo, Ciudad Kennedy Memoria y realidad. 2003.
- Fig. 193.** Pág. 225. *Jhones y Jackelines*. Catálogo, Ciudad Kennedy Memoria y realidad. 2003.
- Fig. 194.** Pág. 225. *Ventanas*. Registro de intervención de hogares. Catálogo, Ciudad Kennedy Memoria y realidad. 2003.
- Fig. 195.** Pág. 226. Intervención. Catálogo, Ciudad Kennedy Memoria y realidad. 2003.
- Fig. 196.** Pág. 227. Proyecto de intervención en la Plaza de la Macarena. Catálogo, Ciudad Kennedy Memoria y realidad. 2003.
- Fig. 197.** Pág. 227. Familia real. Catálogo, Ciudad Kennedy Memoria y realidad. 2003.
- Fig. 198.** Pág. 228. Fachadas. Catálogo, Ciudad Kennedy Memoria y realidad. 2003.
- Fig. 199.** Pág. 229. Asociación de Juntas de Acción Comunal del Barrio Ciudad Kennedy. Catálogo, Ciudad Kennedy Memoria y realidad. 2003.
- Fig. 200.** Pág. 231. *Interiores*. Fernando Cruz, Luis Carlos Beltrán. Catálogo, Ciudad Kennedy Memoria y realidad. 2003.
- Fig. 201.** Pág. 232. Barrio Moravia. Sector El Morro. Antes y después de la reubicación. Medellín. En: [https://www.google.es/search?q=moravia+medellin&biw=1366&bih=657&tbm=isch&itbo=u&source=univ&sa=X&ei=ic-CVbKnN8bjUd7PgLgI&sqi=2&ved=OCCAQAQsAQ#imgdii=U4zSciMqY6bAcM%3A%3BU4zSciMqY6bAcM%3A%3Bd5sxnXMP2QNNM%3A&imgc=U4zSciMqY6bAcM%253A%3BftOKj4S3fqKPRM%3Bhttps%253A%252F%252Fwww.construible.es%252Fimages%252Fconstruible%252Farticles%252Fcontent%252F0910\\_morro-de-moldavia.gif%3Bhttps%253A%252F%252Fwww.construible.es%252Fnoticias%252Fla-catedra-unesco-de-sostenibilidad-de-la-upc-transforma%3B468%3B311](https://www.google.es/search?q=moravia+medellin&biw=1366&bih=657&tbm=isch&itbo=u&source=univ&sa=X&ei=ic-CVbKnN8bjUd7PgLgI&sqi=2&ved=OCCAQAQsAQ#imgdii=U4zSciMqY6bAcM%3A%3BU4zSciMqY6bAcM%3A%3Bd5sxnXMP2QNNM%3A&imgc=U4zSciMqY6bAcM%253A%3BftOKj4S3fqKPRM%3Bhttps%253A%252F%252Fwww.construible.es%252Fimages%252Fconstruible%252Farticles%252Fcontent%252F0910_morro-de-moldavia.gif%3Bhttps%253A%252F%252Fwww.construible.es%252Fnoticias%252Fla-catedra-unesco-de-sostenibilidad-de-la-upc-transforma%3B468%3B311)
- Fig. 202.** Pág. 233. El Morro. Cedita por Natalia Echeverri.
- Fig. 203.** Pág. 237. Antiguo vertedero de basura. Década de los setenta. En: [https://www.google.es/search?q=moravia+medellin&biw=1366&bih=657&tbm=isch&itbo=u&source=univ&sa=X&ei=ic-CVbKnN8bjUd7PgLgI&sqi=2&ved=OCCAQAQsAQ#imgdii=U4zSciMqY6bAcM%3A%3BU4zSciMqY6bAcM%3A%3Bd5sxnXMP2QNNM%3A&imgc=U4zSciMqY6bAcM%253A%3BftOKj4S3fqKPRM%3Bhttps%253A%252F%252Fwww.construible.es%252Fimages%252Fconstruible%252Farticles%252Fcontent%252F0910\\_morro-de-moldavia.gif%3Bhttps%253A%252F%252Fwww.construible.es%252Fnoticias%252Fla-catedra-unesco-de-sostenibilidad-de-la-upc-transforma%3B468%3B311](https://www.google.es/search?q=moravia+medellin&biw=1366&bih=657&tbm=isch&itbo=u&source=univ&sa=X&ei=ic-CVbKnN8bjUd7PgLgI&sqi=2&ved=OCCAQAQsAQ#imgdii=U4zSciMqY6bAcM%3A%3BU4zSciMqY6bAcM%3A%3Bd5sxnXMP2QNNM%3A&imgc=U4zSciMqY6bAcM%253A%3BftOKj4S3fqKPRM%3Bhttps%253A%252F%252Fwww.construible.es%252Fimages%252Fconstruible%252Farticles%252Fcontent%252F0910_morro-de-moldavia.gif%3Bhttps%253A%252F%252Fwww.construible.es%252Fnoticias%252Fla-catedra-unesco-de-sostenibilidad-de-la-upc-transforma%3B468%3B311)
- Fig. 204.** Pág. 239. Ladera de El Morro y río Medellín. 2006. Cedita por Natalia Echeverri.
- Fig. 205.** Pág. 241. Edificios de reubicación. En: [http://johnmarioortiz.weebly.com/uploads/2/5/4/6/25464144/9495481\\_orig.jpg](http://johnmarioortiz.weebly.com/uploads/2/5/4/6/25464144/9495481_orig.jpg)
- Fig. 206.** Pág. 248. Centro de Desarrollo Cultural de Moravia. En: [http://www.stealth.ultd.net/stealth/projects/28\\_cultural.development.node/28\\_img\\_02.jpg](http://www.stealth.ultd.net/stealth/projects/28_cultural.development.node/28_img_02.jpg)
- Pág. 248. Centro de Desarrollo Cultural de Moravia. En: <http://www.a57.org/sites/default/files/imagecache/large/products/images/DSCN8335.JPG>
- Fig. 207.** Pág. 249. *El Morro es suyo*. Cedita por Nicolás Cadavid.
- Fig. 208.** Pág. 250. *El Morro es suyo*. Cedita por Nicolás Cadavid.
- Fig. 209.** Pág. 250. Presencia negra en Moravia. Liliana Angulo.
- Fig. 210.** Pág. 251. *Presencia negra*. Liliana Angulo.
- Fig. 211.** Pág. 252. *Quieto pelo*. Liliana Angulo.
- Fig. 212.** Pág. 253. *Quieto pelo*. Buenaventura. 2009. Liliana Angulo.
- Fig. 213.** Pág. 253. *Presencia negra*. Medellín. 2007. Liliana Angulo.
- Fig. 214.** Pág. 254. *Burrukuku*. Cedita por Paola Rincón.
- Fig. 215.** Pág. 256. Rito en el nacimiento del río Medellín. Cedita por Paola Rincón.
- Fig. 216.** Pág. 257. Taller con los niños. Cedita por Ludmila Ferrari
- Fig. 217.** Pág. 258. *Echando lápiz*. Catálogo Ex-situ/In-situ Moravia. 2010.
- Fig. 218.** Pág. 259. *Echando lápiz*. Catálogo Ex-situ/In-situ Moravia. 2010.
- Fig. 219.** Pág. 260. Laboratorio de Medios de Comunicación Barrial de Moravia. En: <http://www.alejandroaraque.com/wp-content/uploads/2012/08/cultura-visual-73.jpg>



**Fig. 220.** Pág. 262. *Micro-documental*. Laboratorio Nómada Medial no2somos+. En: <http://i3.ytimg.com/vi/fsAmmi4TXTg/0.jpg>

**Fig. 221.** Pág. 262. *Tricilab Moravia*. En: <http://www.alejandroaraque.com/tricilab-moravia/>

**Fig. 222.** Pág.263. Distintos grupos de hip hop del barrio Moravia con los que se trabajo colectivamente. Cedita por Ludmila Ferrari.

**Fig. 223.** Pág. 264. Expresión independiente. Cedita por Ludmila Ferrari.

**Fig. 224.** Pág.265. La Red. Cedita por Ludmila Ferrari.

**Fig. 225.** Pág.266. Pilar Social. Cedita por Manuel Zúñiga.

**Fig. 226.** Pág. 267. Milpedazos. Cedita por Manuel Zúñiga.

**Fig. 227.** Pág. 268. Participación. Cedita por Manuel Zúñiga.

**Fig. 228.** Pág. 269. De descarte. Talleres. Cedita por Natalia Restrepo.

**Fig. 229.** Pág. 270. Talleres. Cedita por Natalia Restrepo.

**Fig. 230.** Pág. 277. Nuevo acceso peatonal a El Morro.

**Fig. 231.** Pág. 278. Sector El Morro en la actualidad, después del proceso de reubicación y reforma urbanística. En: [https://www.medellin.gov.co/irj/go/km/docs/wpcontent/Sites/Portal%20Ciudad%20de%20Medell%C3%ADn/Galer%C3%ADas%20de%20Im%C3%A1genes/Galeria%20D%C3%ADa%20a%20D%C3%ADa/2014/09-Septiembre/big/IMG\\_5465%5B1%5D.JPG](https://www.medellin.gov.co/irj/go/km/docs/wpcontent/Sites/Portal%20Ciudad%20de%20Medell%C3%ADn/Galer%C3%ADas%20de%20Im%C3%A1genes/Galeria%20D%C3%ADa%20a%20D%C3%ADa/2014/09-Septiembre/big/IMG_5465%5B1%5D.JPG)

**Fig. 232.** Pág. 279. Patchwork Julia Caicedo. Cedita por Ludmila Ferrari.

**Fig. 233.** Pág. 281. Ladera de Ciudad Bolívar. En:<http://www.inteligenciascolectivas.org/IC/wp-content/uploads/2010/12/05-a-650.jpg>

**Fig. 234.** Pág. 289. Barrio Jerusalén, territorio olvidado por el Estado y gobernado por el crimen. En: [http://i2.wp.com/analisisurbano.com/wp-content/uploads/2015/02/img\\_20150206\\_082913830.jpg](http://i2.wp.com/analisisurbano.com/wp-content/uploads/2015/02/img_20150206_082913830.jpg)

**Fig. 235.** Pág. 291. Habitantes del barrio Potosí, al sur de Bogotá realizan una protesta pacífica con el fin de pedir a las autoridades gubernamentales la solución de varias problemáticas que afectan este sector de la capital. En: <http://50.23.173.8/upload/media/pics/JULY2014/26502Protesta.jpg>

**Fig. 236.** Pág. 293. Una tienda en el barrio de Caracoli. En: [https://sites.google.com/site/martincentral/IMG\\_0635.jpg](https://sites.google.com/site/martincentral/IMG_0635.jpg)

**Fig. 237.** Pág. 297. Cultus. Cedita por Ludmila Ferrari.

**Fig. 238.** Pág. 298. Taller. Cedita por Ludmila Ferrari.

**Fig. 239.** Pág. 299. Miriam. Cedita por Ludmila Ferrari.

**Fig. 240.** Pág. 299. Sara. Cedita por Ludmila Ferrari.

**Fig. 241.** Pág. 300. Taller. Cedita por Ludmila Ferrari.

**Fig. 242.** Pág. 302. Boceto. Cedita por Ludmila Ferrari.

**Fig. 243.** Pág. 304. Cultus. Cedita por Ludmila Ferrari.

**Fig. 244.** Pág. 305. Montaje de las telas en la fiesta local, 2009. Centro-Escuela barrio Jerusalem. Cedita por Ludmila Ferrari.

**Fig. 245.** Pág. 328. Monumento a Gonzalo Jiménez de Quesada vista desde el Museo de Oro. Bogotá. Fotografía de Hector Arenas.

**Fig. 246.** Pág. 329. Mahatma Gandhi. Feliza Bursztyn. En: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/74/Homenaje\\_a\\_Gandhi\\_%281971%29.JPG/640px-Homenaje\\_a\\_Gandhi\\_%281971%29.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/74/Homenaje_a_Gandhi_%281971%29.JPG/640px-Homenaje_a_Gandhi_%281971%29.JPG)

**Fig. 247.** Pág.330.Dinamismo. EdgarNegret. En:[https://c2.staticflickr.com/8/7374/9547104531\\_c5361d40f0.jpg](https://c2.staticflickr.com/8/7374/9547104531_c5361d40f0.jpg)

**Fig. 248.** Pág. 332. *Museo de la Calle*. Colectivo Cambalache, 1998-2002. Proyecto de intercambio, trueque, cambio, recogida de objetos e instalación. En: [http://www.amaze.it/AMAZE/sites/default/files/imagecache/fastGallery-full/fast\\_gallery/albums/Going%20Public%2003/Colectivo%20Cambalache/MuseoDeLaCalle\\_Bogota\\_98\\_2000\\_2.jpg](http://www.amaze.it/AMAZE/sites/default/files/imagecache/fastGallery-full/fast_gallery/albums/Going%20Public%2003/Colectivo%20Cambalache/MuseoDeLaCalle_Bogota_98_2000_2.jpg)

**Fig. 249.** Pág. 333. *6 y 7 de noviembre*. Doris Salcedo. Intervención en el Palacio de Justicia. Bogotá. 2002. En: <http://www.art21.org/files/images/salcedo-photo-017-019.jpg>

**Fig. 250.** Pág. 335. *Proyecto Existo*. Colectivo Don Nadie. Bienal de Venecia de Bogotá. Cedita por Franklin Aguirre.

**Fig. 251.** Pág. 336. *Proyecto Existo*. Colectivo Don Nadie. Bienal de Venecia de Bogotá. Cedita por Franklin Aguirre.

**Fig. 252.** Pág.337. *Sombras especulares*. Leyla Cárdenas, Ramón Villamarín. Pintura sobre el pavimento. Columna de San Marcos (León alado de Venecia). 2006.

**Fig. 253.** Pág. 337. *Sombras especulares*. Leyla Cárdenas, Ramón Villamarín. Pintura sobre el pavimento. Basílica de San Marcos. 2006. Cedita por Franklin Aguirre.

**Fig. 254.** Pág. 337. *Sombras especulares*. Leyla Cárdenas, Ramón Villamarín. Pintura sobre el pavimento. Bienal de Venecia de Bogotá. Cedita por Franklin Aguirre.

**Fig. 255.** Pág. 349. Intervención. Proyecto Memoria Canalla. Cedita por Colectivo Hogar.

**Fig. 256.** Pág. 357. Talleres práctica artística en La Grieta. Cedita por Ludmila Ferrari

**Fig. 257.** Pág. 368. Proyecto *Echando lápiz*. Catálogo Ex-situ/In-situ Moravia. 2010.





## 8. BIBLIOGRAFÍA

## Bibliografía

- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Obra completa 7. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- APPADURAI, Arjun. *La Modernidad Desbordada: Dimensiones Culturales de la Globalización*. Montevideo: Ediciones Tricle, 2001.
- ARDENNE, Paul. *Arte Contextual. Creación artística en medio urbano en situación de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2002.
- BARCELLONA, Pietro. *Posmodernidad y Comunidad. El regreso de la vinculación social*. Madrid: Trotta, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. México: Ítaca, 2004.
- BERNAL, María Clara; PINNI, Ivonne. *Traducir la imagen. El arte colombiano en la esfera transcultural*. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Artes y Humanidades, Dpto. de Arte, 2012.
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo. *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BLISSET, Luther; BRÜNZELS, Sonja. *Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Ed. Virus, 2000.
- BODENMANN-RITER, Clara. *Joseph Beuys. Cada hombre es un artista*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2005.
- BOGOTÁ STREET ART. *Calle esos ojos*. Bogotá, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *Sociología y Cultura*. Buenos Aires: Editorial Grijalbo, 1993.
- BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.
- BRODSKY, Marcelo (comp.). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2005.
- CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avendaño, Instituto Distrital de las Artes, 2012.
- CASTAÑEDA, Luz Stella. HENAO, José Ignacio. *El Parlache*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2001.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Madrid: Akal, 2012.
- CASULLO, Nicolás. *Pensar entre épocas. Memoria, sujetos y crítica intelectual*. Buenos Aires: Norma, 2004.

- CLARAMONTE, Jordi. *Arte de Contexto*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2011.
- CLAVIJO, Guevara, Claudia Elena. TRUJILLO, Peña, Clemencia. *Estudio Exploratorio sobre los desplazados a Bogotá por motivos de la Violencia Política*. Bogotá: Corporación de Estudios de Antropología Urbana, URBANOS, 1993.
- COLECTIVO DESFACE. *Contra el arte y el artista*. Madrid: La Neurosis o Las Barricadas Ed. 2012.
- COMITÉ DE SOLIDARIDAD CON LOS PRESOS POLÍTICOS. *Libro negro de la represión. Frente Nacional 1958-1974*. Bogotá: Graficas Nuevo Mundo, 1974.
- CORANTIOQUIA. “Estudio para la recuperación ambiental de la zona de Moravia en el municipio de Medellín, área metropolitana del Valle de Aburra”. Medellín: Corantioquia. Integral S. A, 1999.
- CRISTANCHO, Raúl. “Ciudad Kennedy Memoria y realidad. Proyecto colectivo de creación Plástica”. En: *Arte y Localidad. Modelos para desarmar. Cátedra Manuel Ancizar, II-2006*. ZALAMEA, Gustavo (comp.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2006.
- ECHEVERRI, Natalia. *Expresiones estéticas del hábitat dentro de una comunidad barrial en transformación: La piel de El Morro*. Medellín: Escuela del Hábitat CEHAP, Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- ECO, Humberto. *La misteriosa llama de la reina Loana*. Barcelona: Editorial Lumen, 2005.
- ESCOBAR NEIRA, Fernando. *La ciudad gris. Prácticas artísticas, representaciones de espacios públicos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- FALS BORDA, La subversión en Colombia. El cambio social en la historia. Bogotá: Centro Estratégico de Pensamiento Alternativo. Fundación para la Investigación y la Cultura. 4º Ed. 2008.
- FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo. *Arte en Colombia 1981-2006*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2007.
- FERRARI, Ludmila. *En la Grieta: práctica artística en comunidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- GAMBOA MEDINA, Alejandro. *El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2011.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Kats Editores, 2010.
- GIRALDO, Efrén. *Del paisaje construido al espacio relacional. Carlos Uribe, 1991-2012*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2013.



GUTIÉRREZ, David. *Después de Omega. Objetos Testimoniales en las Instalaciones Re-corridos, Barrio Santa Inés-El Cartucho y Limpieza de los Establos de Augías de Mapa Teatro*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades. Ministerio de Cultura. Premio Nacional de Crítica: Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia, 2011.

GUTIERREZ, Natalia. *Ciudad espejo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2009.

IRIARTE, María Elvira. *Historia de la serigrafía en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

LEFEVRE, Henry. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.

LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

LONGONI, Ana. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 2012

MOSQUERA, Gerardo. *Arte y revolución*. Madrid: Ed. Brumaria, 2007.

MOSQUERA, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.

MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

OSPINA, William. *Pa que se acabe la vaina*. Bogotá: Ed. Planeta, 2013.

PONCE DE LEÓN, Carolina. *El efecto mariposa: ensayos sobre arte en Colombia, 1985-2000*. Bogotá : Alcaldía Mayor de Bogotá . Instituto Distrital de Cultura, 2004.

RAMONET, Ignacio. *Cómo nos venden la moto. Información, poder y concentración de medios*. Barcelona: Icaria, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual, 2012.

RANCIÈRE, Jaques. *El espectador emancipado*. Buenos aires: Manantial, 2010.

RANCIÈRE, Jaques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2014.

RIAÑO ALCALÁ, Pilar. *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad*. Medellín: Corporación Región, 2003.

RUBIANO, Germán. *Historia del arte colombiano*. Bogotá: Salvat Editores. Tomo 11. 1983.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Alfaguara, 2003.

STONOR, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Ed. Debate. 2001.

VALENCIA VILLA, Hernando. *Cartas de Batalla*. Bogotá: Ed. Panamericana, Año: 2010.

VANEGAS CARRASCO, Carolina. *Bogotá: Reflexiones sobre arte público*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte. Premio Ensayo histórico, teórico o crítico sobre el campo del arte colombiano, 2007.

YEPES, Rubén. *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2012.

ZALAMEA, Gustavo. *Arte en Emergencia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2000.

ZALAMEA, Gustavo (comp.). *Arte y localidad. Modelos para desarmar. Cátedra Manuel Ancízar*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2006.

## Informes Institucionales:

ALCALDIA DE BOGOTÁ. "Diagnostico artístico y cultural de la localidad Kennedy". Bogotá: Convenio 428 Alcaldía de Bogotá. PROCOMÚN, 2006.

ALCALDIA DE BOGOTÁ. *De Techotiva al Tercer Milenio. Historia y Antología. Concurso de historias barriales*. Bogotá: Alcaldía de Bogotá, 1998.

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. ¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2013.

FREIDE, Juan. *Los Chibchas bajo la dominación española*. Medellín: La Carreta, 1974.

JUEZ JARAMILLO, Alfonso. *Hijos de las Estrellas. Historia de Ciudad Kennedy*. Bogotá: Fondo de Desarrollo Local, 1996.

SECRETARÍA DE HACIENDA DISTRITAL. "Recorriendo Kennedy". Bogotá: Departamento Administrativo de Planeación, 2004.

SECRETARÍA DE PLANEACIÓN DISTRITAL. *Conociendo la localidad de Tunjuelito: diagnóstico de los aspectos físicos, demográficos y socioeconómicos*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2009.

TASCON GONZÁLEZ, Guillermo. *Indígenas sin derechos. Situación de los Derechos Humanos de los pueblos indígenas*. Bogotá: CECOIN, 2007.

ZAMBRANO PANTOJA, Roberto Fabio. *Historia de la localidad de Tunjuelo: el poblamiento del valle medio del río Tunjuelo*. Bogotá: Instituto de Estudios Urbanos. Universidad Nacional de Colombia, 2004.

## Artículos de Revistas:

CANCLINI, GARCIA. Néstor. “La participación social del arte: el porvenir de una ilusión”. Lima: Revista Hueso Húmero. N°5-6, abril - septiembre, 1980.

CORTÉS SEVERINO, Catalina. “Lugares, sustancias, objetos, corporalidades y cotidianidades de las memorias”. Bogotá: Revista de artes visuales Errata#. N°0, diciembre de 2009.

CORTÉS, Carolina. “Lugares, sustancias, objetos, corporalidades y cotidianidades de las memorias”. Bogotá: Revista de Artes Visuales Errata#. N° 0, 2009.

ESCOBAR NEIRA, Fernando “Algunos apuntes sobre la producción de espacios públicos desde prácticas culturales y artísticas: un caso en el barrio Moravia de Medellín”. Bogotá: Revista *{em\_}gencia*. Arte + Público. N°5, 2012.

FERRARI, Ludmila. “Prácticas artísticas en comunidad: una pregunta por lo político en el arte” Bogotá: Revista de artes visuales Errata#. N°7, abril 2007.

GIL, Jesús. “De luces y sombras: a propósito de las estéticas comunitarias y colaborativas” Bogotá: Revista de artes visuales Errata#. N° 7, abril de 2012.

HARVEY, Davis. “The Right to the City”. En: *New Left Review*, N° 53, Septiembre-Octubre de 2008.

HERRERA, Martha Cecilia; OLAYO, Vladimir. “Ciudades Tatuadas. Arte callejero, política y memorias visuales”. Bogotá: *Nómadas*. Universidad Central de Colombia N° 35, julio - diciembre, 2011.

HOLMES, Brian. “Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo”. Buenos Aires: Revista de artes visuales Ramona. N° 55, octubre de 2005.

INIESTA, Montserrat. “Historias y Museos”. Barcelona: Revista Barcelona *Metrópolis Mediterránea*, 2004.

LLERAS, Cristina. “Politización de la mirada estética en Colombia, 1940-1952”. Bogotá: Textos. Documentos de Historia y Teoría. N°13, 2005.

MATE, Reyes. “Tratado de la injusticia. XX Conferencias Aranguren” Madrid: Isegoría. Revista de filosofía moral y política, N° 45, julio-Diciembre, 2011.

MESQUITA, André. “Ruidos en el concreto: activismo artístico en São Pablo”. Bogotá: Revista de Artes Visuales Errata #. N° 0, 2009

MORÍN, Edgar. “El desafío de la Globalidad”. Madrid: Revista Archipiélago 16. 1993.

PELUFFO LINARI, Gabriel. “Ética y poética de los límites”. Bogotá: Revista de Artes Visuales Errata #. N° 9, diciembre de 2012.

ROMERO CEVALLOS, Raúl: “¿Cultura y Desarrollo? ¿Desarrollo y Cultura? Propuesta de un debate abierto”. Lima: Cuadernos PNUD, Series Desarrollo Humano N° 9, 2005.

SALAMANCA, Carlos. “Prácticas estéticas en un mundo injusto, indigno y sin memoria”. Bogotá: Revista de artes visuales Errata#. N° 0, diciembre de 2009.

SORIANO, Mercedes. “Espectáculo de la Cultura y Cultura del Espectáculo”. Madrid: Revista Archipiélago N° 16. 1993.

URIBE, Carlos. “Las prácticas artísticas en comunidad: un horizonte de acción que transforma las relaciones arte/sociedad en Medellín”. Bogotá: Revista de artes visuales Errata#. N° 7, abril de 2012.

VERLICHAK, Victoria. “Pasó así”. Bogotá: Revista Mundo. N° 5, septiembre 2002.

YEPES, Rubén. “Arte moderno y gobierno en Colombia”. Bogotá: Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Universidad Javeriana. N°6, 2011.

## Revistas Digitales

FAJARDO, Carlos. “El Arte y la Cultura en las Esferas Globales y Mundializadas. Del Bohío al Mundo”. Madrid: *Espéculo Revista de estudios literarios*. Marzo-junio 2001, N°17. En: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero17/global.html>

LEFEBVRE, Henri. La producción del espacio. Barcelona: *Papers*. Revista de sociología. N°3, 1974. En: <http://papers.uab.cat/article/view/v3-lefebvre/pdf-es>

## Referencias Digitales:

### Páginas web de autores:

<http://www.billboardliberation.com>

<http://bienal-venecia-bogota.blogspot.com.es>

<http://lacurtiduria.wordpress.com>

<http://laotrabiabial.com>

<http://mde11.org>

<http://redcsur.net>

<http://salonesdeartistas.com>  
<http://www.alejandroaraque.com>  
<http://www.colomboworld.com/index.php/cultural/galeria-de-arte/desearte-paz>  
<http://www.locasporelpelo.com/belleza-afro>  
<http://www.helenaproducciones.org>  
<http://www.museocasadelamemoria.org>  
<http://www.region.org.co>  
<http://www.sindominio.net/fiambra>  
<http://www.stink.tk>  
<http://fundacionelcontrabajo.com>  
<http://www.madridteatro.eu>  
<http://www.mapateatro.org>  
[www.bastardilla.org](http://www.bastardilla.org)  
[www.encuentromedellin2007.com](http://www.encuentromedellin2007.com)  
[www.exsituinsitumoravia.com](http://www.exsituinsitumoravia.com)  
[www.antiadvertisingagency.com](http://www.antiadvertisingagency.com)  
[www.ikatun.org/kanarinka/corporate-commands](http://www.ikatun.org/kanarinka/corporate-commands)

### Referencias de prensa digital:

“A las FARC sólo le quedan 8.000 hombres”. Periódico El Espectador, abril 27 de 2010. En: <http://www.elespectador.com/noticias/judicial/articulo200312-farc-solo-le-quedan-8000-hombres>  
 “Ciudad Bolívar. Así se han hecho sentir 8 comunidades”. Periódico Desdeabajo. En: <http://www.desdeabajo.info/ediciones/item/93-comit%C3%A9-de-desmarginalizaci%C3%B3n-de-jerusal%C3%A9n-en-ciudad-bol%C3%ADvar-as%C3%AD-se-han-hecho-sentir-8-comunidades.html>  
 “Ciudad Kennedy: la mayor huella de JFK en América Latina”. BBC. En: <http://acento.com.do/2013/bbcmundo/1139899-ciudad-kennedy-la-mayor-huella-de-jfk-en-america-latina/>  
 “Colombia. Monitoreo de Cultivos de Coca 2013”. UNODC, junio de 2014. En: [www.unodc.org/.../Colombia/Colombia\\_Monitoreo\\_de\\_Cultivos\\_de\\_Co](http://www.unodc.org/.../Colombia/Colombia_Monitoreo_de_Cultivos_de_Co)

“Colombia: Informe de la Ubicación en Santa Fe de Ralito, Córdoba 1 de Jul- 15 Dic de 2004. Primer periodo de vigencia”. Reliefweb, junio 26 de 2005. En: <http://reliefweb.int/report/colombia/colombia-informe-de-la-zona-de-ubicaci%C3%B3n-en-santa-fe-de-ralito-c%C3%B3rdoba-1-jul-15-dic>

“La historia secreta”. Revista Semana, febrero 26 de 2002. En: <http://www.semana.com/nacion/articulo/la-historia-secreta/49552-3> Nación 2002/02/26

“Las preguntas. SEMANA responde las cuestiones más apremiantes que se hacen los colombianos al romperse el proceso de paz”. Revista Semana, febrero 26 de 2002. En: <http://www.semana.com/nacion/articulo/las-preguntas/49553-3>

“Zar Antidroga de EEUU advierte que la democracia en Colombia está en peligro”. Agencia Reuters, marzo 1 de 1999. En: <http://www.caracol.com.co/noticias/judiciales/zar-antidroga-de-eeuu-advier-te-que--democracia-en-colombia-esta-en-peligro/19990301/nota/73646.aspx>

BELTRAND CORBACHO, Diego. “Éxodo colombiano”. Revista Semana, septiembre 9 de 2001. En: <http://www.semana.com/nacion/articulo/exodo-colombiano/48540-3>

CABALLERO, Antonio: “Lo barato sale caro”. Revista Semana, febrero 26 de 2002. En: <http://www.semana.com/opinion/articulo/lo-barato-sale-caro/49554-3>

GOMEZ, Yolanda: “Hay que enfocar los subsidios sobre las personas, no sobre las viviendas”. Diario El Tiempo, julio 12 de 2014. En: <http://www.eltiempo.com/bogota/entrevista-con-roberto-lippi-experto-de-onu-habitat/14241559>

ROCA, José “El papel del arte independiente en Bogotá”. Revista Arcadia, octubre 17 de 2014. En: <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/arte-independiente-en-bogota-segun-jose-roca/39402>

ROJAS, Jorge; “El Gobierno Uribe es el que más personas ha desplazado”. Diario Público, agosto 8 de 2010. En: <http://www.publico.es/internacional/gobierno-uribe-mas-personas-desplazado.html>

RUEDA, Clara Inés. “Quien gana y perdió en 3 años de paz”. Diario El Tiempo, febrero 24 de 2002. En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1379405>

### Artículos y otras obras

“Biografía. Virgilio Barco”. En: [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/barco\\_virgilio.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/barco_virgilio.htm)

“Biografías. Débora Arango”. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/arandebo.htm>

“Comunalidad”. En: [http://cvc.cervantes.es/foros/leer\\_asunto1.asp?vCodigo=44399](http://cvc.cervantes.es/foros/leer_asunto1.asp?vCodigo=44399)

“El proyecto requería una inteligencia colectiva: César Ramírez, Carlos Hernández y

Christiaan Nieman sobre el Museo Efímero de Venecia” septiembre 10 de 2009. En: <http://a57arquitecturaencolombia.blogspot.com/2009/09/el-proyecto-requeria-una-inteligencia.html>

“Fundación Ekolectivo”. En: <http://www.geifco.org/actionart/actionart02/secciones/O1-manifestacion/artistas/accionComoManifestacion/ekolectivo/eko.htm>

“Teología de la liberación”. En: [http://es.wikipedia.org/wiki/Teolog%C3%ADa\\_de\\_la\\_liberaci%C3%B3n](http://es.wikipedia.org/wiki/Teolog%C3%ADa_de_la_liberaci%C3%B3n)

ABDERHALDEN, Rolf. “El artista como testigo: testimonio de un artista”. En: [http://www.hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/artist\\_presentation/mapateatro/mapa\\_artist.html](http://www.hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/artist_presentation/mapateatro/mapa_artist.html).

BISHOP, Claire. ¿Se Puede Hablar de “Arte Relacional”? En: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=10989>

BORDIEU, Pierre. “Libre-cambio. Una conversación con Hans Haacke”. En: <http://www.accpa.org/numero4/haacke.htm>

CLAVIJO, GUEVARA, Claudia Elena. PERDOMO, BLANCO, Hernando. “Colombianos en España: Refugiados e Inmigrantes.” Madrid: Asociación Comisión Española de Migración ACCEM, 1999. En: [www.cooperacioninternacional.com/descargas/clavijo.pdf](http://www.cooperacioninternacional.com/descargas/clavijo.pdf)

EXPOSITO, Marcelo. “Abajo los muros del museo. El arte como práctica crítica intramuros”. En: [https://www.academia.edu/4608311/Abajo\\_los\\_muros\\_del\\_museo.\\_El\\_arte\\_como\\_pr%C3%A1ctica\\_cr%C3%ADtica\\_intramuros](https://www.academia.edu/4608311/Abajo_los_muros_del_museo._El_arte_como_pr%C3%A1ctica_cr%C3%ADtica_intramuros)

FOSTER, Hal. “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”. En: <http://www.ttv-i.net/wp-content/uploads/2009/08/Recodificaciones-Hal-Foster.pdf>

GIL, Javier. “Estética y comunidad: de lo discutible a lo posible”. En: [http://mde11.org/wordpress/wp-content/uploads/2011/08/Javier\\_Gil\\_De-lo-discutible-a-lo-posible.pdf](http://mde11.org/wordpress/wp-content/uploads/2011/08/Javier_Gil_De-lo-discutible-a-lo-posible.pdf).

HARVEY, David. “El derecho a la ciudad”. En: *Lo que nos queda. What's left... What remains?* Sexto Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo. Ciudad de México, 23 al 25 de enero de 2008. En: [http://issuu.com/patronatodeartecontemporaneo/docs/sitac\\_vi\\_-\\_lo\\_que\\_nos\\_queda](http://issuu.com/patronatodeartecontemporaneo/docs/sitac_vi_-_lo_que_nos_queda)

HOLMES, Brian: “La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultura”. Enero 2002. En: <http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/es>.

MÚNERA, RUÍZ, Leopoldo: “Génesis de los movimientos populares colombianos”. Lovaina: Universidad Católica de Lovaina. 2007. Disponible en: [https://www.uclouvain.be/.../GENESIS\\_DE\\_MOVIMIENTOS\\_POPULA](https://www.uclouvain.be/.../GENESIS_DE_MOVIMIENTOS_POPULA)

## Informes institucionales:

“Antecedentes y contexto del surgimiento de la constitución de 1991”. En: <http://docencia.udea.edu.co/derecho/constitucion/antecedentes.html>.

“Así es la vida en Caracolí, uno de los barrios más peligrosos de Bogotá”. En: <http://www.kienyke.com/krimen/asi-es-la-vida-en-el-caracoli-uno-de-los-barrios-mas-peligrosos-de-bogota/>

“Ciudad Bolívar en Bogotá: un territorio en disputa”. En: <http://periferiaprensa.com/index.php/edicion-actual/176-ed-anteriores/edicion-84-mayo-2013/1182-ciudad-Bolívar-en-bogota-un-territorio-en-disputa>

“Conociendo mi localidad”. En: <http://www.tunjuelito.gov.co/index.php/mi-localidad/conociendo-mi-localidad>

“Informe del proyecto Práctica artística en La Grieta, presentado al Ministerio de Cultura”. En: <http://liebrelunar.com/site/2011/08/practica-artistica-en-la-grieta/>

“Situación Colombia. Desplazamiento interno”. Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados ACNUR Colombia. En: <http://www.acnur.org/t3/operaciones/situacion-colombia/desplazamiento-interno-en-colombia/>

“Viajando por Ciudad Bolívar. Disfruta de tu localidad”. En: <http://ciudadbolivarlocal19.blogspot.com.es/p/patrimonio-intangible.html>

AVILA, Ariel. “La historia oculta de Corabastos (1ª parte)”. Razón pública. En: <http://razonpublica.com/index.php/regiones-temas-31/2837-la-historia-oculta-de-corabastos-1o-parte.html>

## Catálogos

*40 Salón Nacional de Artistas. 11 Salones regionales.* Bogotá: Ministerio de Cultura, 2006.

*Ante América.* Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992. Curaduría Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss.

*Arte y Violencia en Colombia. Desde 1948.* Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá. Ed. Norma, 1999.

*Campos de Memoria.* Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2013. Curaduría Oscar Mauricio Ardila.

*Ciudad Kennedy. Memoria y Realidad. Proyecto colectivo de creación plástica.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Premio Prometeo. División de Investigaciones Bogotá, 2003.

*Desaparecidos*. Dakota: Ed. Charta. North Dakota Museum of Art. 2006. Curaduría Laurel Reuter.

*Ex-situ/In-situ Moravia. Prácticas artísticas en comunidad*. Medellín: Municipio de Medellín, COMFENALCO, 2010.

*Festival de Performance de Cali-Colombia*. Santiago de Cali: Helena Producciones, 2006.

*Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Museo de Antioquia. Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011.

*Multitud singular: El arte de resistir*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2009. Curaduría Berta Sichel, Perry Bard.

*Mural y Luces*. Caracas: Ejército Comunicacional de Liberación, 2011.

*Ninguna Persona es Ilegal. 10 años de arte europeo y norteamericano como reacción de artistas y movimientos sociales a la situación de las corrientes migratorias*. Madrid: Obra social Caja Madrid. La Casa Encendida, 2002. Curaduría Paloma Blanco

*Obra Viva 2006-2011. Arte en comunidad*. Bogotá: Banco de la Republica, 2012.

*Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Museo Reina Sofía. 2012. Red de Conceptualismos del Sur.

*Transpolítico. Arte en Colombia 1992-2012*. Barcelona: Lunwerk, 2012.

*Fisuras del arte moderno en Colombia*. Bogotá. Alcaldía Mayor de Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño. 2012.

## Ponencias

BLANCO, Paloma. "El Madrid de los noventa. Arte, crítica y activismos". En: La imaginación política. Nociones Comunes. Traficantes de sueños. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Centro de Estudios. Edificio Nouvel. 28 de Mayo de 2014. Ponencia Inédita

MUÑOZ, Jairo. "Educación Popular y Construcción de Cultura de Paz". Cali: Universidad del Valle, mayo 16 de 2014. Ponencia Inédita

## Tesis Doctorales

BLANCO, Paloma. *¿Arte público? Hacia un intento de redefinición de ciertas prácticas consideradas políticas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte III Contemporáneo, 2004. Inédita.

GRANÉS, Carlos. *Aproximación antropológica a procesos de creación artística en contextos inestables*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Departamento de Antropología Social, 2004. Inédita

RESTREPO, Natalia. *Performance en Colombia, conexiones e influencias Latinoamericanas*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Facultad de Bellas Artes, 2012. Inédita.

## Vídeo

*Chircales*. 1972. Marta Rodríguez y Jorge Silva. En: <http://www.youtube.com/watch?v=YwDR-eU8XuM>

*Imaginar futuros posibles. Entrevista a Conrado Uribe*. 2011. Museo de Antioquia. En: <http://mde11.org/?p=4870>.

*La Otra Bienal*. 2013. En: <https://www.youtube.com/watch?v=yaxaRm3NgBo>

*Memoria Canalla*. 2012. Colectivo Hogar. En: <http://memoriacanalla.wordpress.com/2010/01/04/documental-memoria-canalla/>

*Plástica Colombia. Arte Contemporáneo en Colombia*. 2005. Dirección Diana Rico, Richard Decaillet. Ministerio de Cultura. El Vicio Producciones.

*Proyecto Susurros 2008 Comuna 4 Medellín Parte 1*. 2008. Arte en comunidad: Proyecto Susurros. Alejandro Araque. Ex-situ/In-Situ Prácticas Artísticas en Comunidad- Moravia, Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, Secretaria De Cultura Ciudadana- COMFENALCO Antioquia y el Centro Colombo Americano de Medellín. Trabajo de campo. Laboratorio nómada medial no2somos+, Red de artistas. Colombia. (Arte, tecnologías y comunidades). Coordinador Alejandro Araque Mendoza. En: <https://www.youtube.com/user/alejandroaraque>

*Stinkfisch*. En: [vimeo.com/user4365752](https://vimeo.com/user4365752)

*Tejedores de historias*. 2009. Ludmila Ferrari. En: [youtube/tPwAKX-zAmU](https://www.youtube.com/watch?v=tPwAKX-zAmU)





## 9. SINOPSIS

# Prácticas Artísticas Contextuales y Comunitarias

## Cuatro Casos en Colombia 1991-2012

Palabras clave: Arte urbano, Arte comunitario, Hispanoamérica, Sociopolítica.

### Introducción

Desde mediados del siglo XX se manifiestan en el universo artístico propuestas caracterizadas por la falta de reflexión y la ausencia de compromiso con el entorno social y político. Prevalece en los artistas una actitud individualista y el desprendimiento de un interés por lo social, lo que ha significado un ejercicio de construcción estética desde su propio universo subjetivo. De otro lado, el conjunto de relaciones que determinan y gobiernan las prácticas artísticas configuran una institucionalidad fuertemente cimentada, desde donde se imponen modos de producción y circulación del arte que favorecen la persistencia de un distanciamiento entre el artista y su acontecer.

Mayoritariamente la formalización de la obra artística transita de forma obligada hacia la mera circulación y exhibición en espacios institucionales, es destinada a un espectador recogido y silencioso. La obra en estos casos busca sustraer al espectador de su entorno habitual para contactarlo pasivamente con las obras presentadas. Sin embargo, contrarias a estos planteamientos, asoman actitudes en cierta comunidad artística que defiende la necesidad de socializar sus prácticas y de alimentar un intercambio directo con el conglomerado social, principalmente con comunidades urbanas, llegando incluso a proponer la promoción de las cualidades sociales en los individuos.

Nuevas formas de subjetivación y de asociación desbordan las maneras institucionales de concebir el arte. Surgen prácticas artísticas emparentadas con fenómenos sociales en las que se interroga la relación entre su producción y las formas de ciudadanía activa. En este sentido, se da un tránsito de expresiones colectivas hacia la consolidación de redes de activismo y sensibilización que apuestan por la reivindicación de demandas sociales concretas. Estas expresiones agitan el cuestionamiento de los grandes modelos que condicionan la cultura, que se anclan en las circunstancias sociales y se muestran deseosas de entretenerse con la realidad.

Algunos artistas van a abandonar los recintos museables en pos de la mediación artística, y trabajarán en sus márgenes para proponer investigaciones. El arte se convierte, de esta manera, en un dispositivo que permite integrar y articular situaciones de modo que pudieran ser visibles para la colectividad, a fin de propiciar el intercambio y el desarrollo de situaciones comunes y concretas. Esto conlleva que un número creciente de artistas comiencen a interesarse en menor medida por construir obras, y más aún en participar en la formación de sistemas de interacción cultural.

Recientemente algunos autores han definido este conjunto de nuevas actitudes y acciones por parte de los artistas como arte de contexto y emparentadas con las prácticas artísticas comunitarias. Prácticas que son señaladas como colaborativas, mediadoras, relacionales, traductoras e incluyentes. Una de las pretensiones de este trabajo es demostrar el afianzamiento de esta categoría artística y la forma en que resuelve las motivaciones esenciales de un creciente número de artistas.

Este tipo de apuesta hace valer el potencial crítico y estético de las prácticas artísticas (más enfocadas a la presentación que a la representación) propuestas en el modo de la intervención, el aquí y el ahora. En ese tránsito se intuye cómo el artista se apodera de la calle, del barrio, de la oficina, promoviendo un movimiento hacia una relación renovadora entre el arte y el mundo.

Se advierte que este tipo de prácticas han encontrado un medio propicio para su desarrollo en sociedades caracterizadas por un significativo nivel de inestabilidad social y que se encuentran además en un proceso de solución de inconsistencias sistémicas respecto al bienestar de sus ciudadanos. Tal es el caso de Colombia donde la situación social y de violencia política ha venido azotando a la población durante sus últimos cien años; como consecuencia y fruto de la sensibilidad de los artistas visuales colombianos ante esta situación se han generado variadas propuestas de trabajo. Sin duda el arte desde esta perspectiva llega para suplir el déficit de referentes que orienten la reflexión profunda sobre la conflictividad colombiana. Ya lo reconocía en su momento la crítica de arte Carolina Ponce de León, en tanto que esta es una «[...] sociedad tan contradictoria que carece aún de imágenes elaboradas para identificar sus procesos, experiencia y memoria».

El alcance que estas prácticas artísticas está teniendo, tanto en hechos sociales como en la amplitud de lo artístico, admite la creación de sólidos modos de intervención sobre lo real como principio organizativo de trabajo, en sus contenidos y en sus aspectos no sólo formales, sino también en sus modos de producción y distribución, permitiendo distintos grados de articulación social y política desde el arte.

Además del despliegue de variadas tácticas que posibilitan la interacción del arte con lo comunitario, se suscitan otras maneras de hacer y formas de socializar, pero también se establecen distintos procederes éticos, novedosos con respecto a la tradicional forma de ver desplegar el arte, fundamentalmente aquellos paradigmas que sustentan las pretendidas categorías hegemónicas de lo artístico.

¿Cuál es el potencial de las prácticas artísticas de contexto y comunitarias en Colombia? ¿Cómo entender este potencial en un contexto social como el colombiano? De la misma forma, esbozo así la pregunta sobre si puede ser que desde las prácticas artísticas contextuales y comunitarias realizadas en el país se esté permitiendo, por un lado, alterar las dinámicas del arte y, por otro, incidir en la transformación social.

Es así como nace una investigación que se propone, como objetivo general, analizar cuatro propuestas concretas de prácticas artísticas contextuales y comunitarias que se han desarrollado en Colombia entre los años de 1991 y 2012.

Específicamente, el objetivo de esta investigación busca realizar una lectura desde los aspectos relacionados con sus actos y modos de hacer, considerando dimensiones concretas de dichas prácticas y cómo la producción del arte se inserta dentro de las relaciones sociales de un modo de producción determinado; así como analizar los modos en que se relacionan con los contextos en los cuales se inscriben, qué demandas y aspiraciones surgen y cuáles podrían ser sus aportes específicos. Los proyectos artísticos analizados son:

- *Bienal de Venecia de Bogotá*, dirigido por Franklin Aguirre, desde el año 1995 hasta 2010.
- *Ciudad Kennedy Memoria y Realidad*. Proyecto colectivo dirigido por Raúl Cristancho entre los años 2001-2002.
- *Ex-situ/In-situ Moravia. Práctica Artística en Comunidad*, dirigido por Carlos Uribe entre los años 2008-2010.
- *Práctica artística en La Grieta*, dirigido por Ludmila Ferrari entre los años 2007-2009.



La selección del período en que transcurren las experiencias estudiadas, inicia y termina con dos momentos importantes en la historia reciente del país: 1991, año de la promulgación de la Carta Constitucional que actualmente rige, y el inicio formal de las conversaciones más avanzadas que se hayan dado entre el Gobierno y las FARC-EP en 2012.

Estos acontecimientos expresan dos aspiraciones principales por las que ha abogado la nación colombiana como son, en primer lugar, dotarse de un marco normativo que reconozca la pluralidad étnica y cultural, la necesidad de su protección y la ampliación de su participación; y de otro lado, la satisfacción del viejo anhelo de paz y la superación del largo conflicto armado que ha sumido trágicamente a la población colombiana, en especial la más excluida y vulnerable.

Esta investigación sobre las prácticas artísticas de contexto y comunitario en Colombia se ha estructurado sobre una metodología que permita delimitar tres temas de estudio básicos: en primer lugar, la definición y características de actuación del arte de contexto y arte comunitario. En segundo lugar, para situar estos proyectos, se hizo necesario realizar una contextualización de la situación sociopolítica y cultural del país para entender genealogías, dinámicas, contextos y circunstancias por las cuales estas discurren, con el fin de ubicar aspectos relevantes para su análisis en un espacio político, social y cultural específico. En tercer lugar, el desarrollo de los cuatro proyectos concretos ha supuesto reconstruir las relaciones que con sus genealogías se configuran tanto desde sus intereses artísticos como del espacio social en que interactúan, siendo una premisa el asumir el estudio del contexto como parte fundamental a la hora de analizarlos.

## Resultados y conclusiones

De este modo se ha podido apreciar cómo la práctica de contexto traza una historia corta que se puede resumir en acciones aisladas e inconsecuentes con las dinámicas en este campo. Se presiente un artista aún afanado en el horizonte que valida exclusivamente al creador como productor individual, alejado de una praxis colaborativa, sin interés o conocimiento por explorar otras opciones igualmente creativas y autónomas como la construcción desde prácticas de contexto o comunitarias. Al ser la nuestra una cultura de supervivencia y donde el terror se ha instaurado en cada uno de nosotros, se explicaría de algún modo la actitud individualista y la actividad aislada del creador artístico, aunque constantemente se refleje en su obra la pertenencia al medio social al que concierne.

Aún así, se advierte que este tipo de prácticas han encontrado un medio propicio para su desarrollo en una sociedad caracterizada por un significativo nivel de violencia y que además aún se encuentra en proceso de solución de inconsistencias sistémicas respecto al bienestar de sus ciudadanos.

Con este contexto específico y el análisis planteado se reconoce que las prácticas artísticas contextuales y comunitarias realizadas en Colombia ofrecen características definidas desde cinco aspectos diferenciados y entreverados a su vez:

El primero de ellos se refiere a la apropiación del espacio público y sus motivaciones: se concluye que éste no es un mero aderezo donde se sucede o exhibe un proceso, sino un generador nuclear capaz de articular nuevas situaciones y tejidos vitales. Los proyectos van encaminados a incidir en quienes los transitan o en las colectividades en que se dan, confiriéndoles un aire de compromiso social y de interés público a partir de la multitud de interacciones mutuas.

También se define que en las estrategias planteadas por los proyectos surge el trabajo de suma importancia para la memoria y su posibilidad de testimonio; y es que la memoria emerge como un requerimiento vital de las comunidades donde los proyectos se dan, es su forma de hacer sentir su presencia, su historia, su valor.

En cuanto a la relación con la institucionalidad, el aporte que propician los proyectos son en tanto trasgresores en tanto que enfatizan el trabajo desde una conciencia colectiva, poniendo en duda la validez exclusiva del creador individual, enfatizando el valor de la emoción e interacción comunitaria. Estos proyectos colonizan los intersticios que la institucionalidad deja, algunas veces derramándose entre sus grietas, otras veces contenido en sus derroteros, haciendo de ello una relación ambigua siempre negociándose, reafirmandose o negándose. Algunas veces opera como una resistencia, otras como un replicante de lo previamente establecido.

En una sociedad como la colombiana en la que el consenso político no permite disidencia, estas prácticas artísticas pueden, desde una actitud activista, evidenciar esa inoperatividad democrática y su carácter represivo, contribuyendo a la descentralización de la institución artística en sus maneras de operar, que posibilitan el desarrollo de identidades y nuevas subjetividades. En estas condiciones sociopolíticas se hace necesario promover que se faciliten los canales de conversación de realidades ignoradas para posibilitar su discusión y apertura, luchando contra su marginalidad.

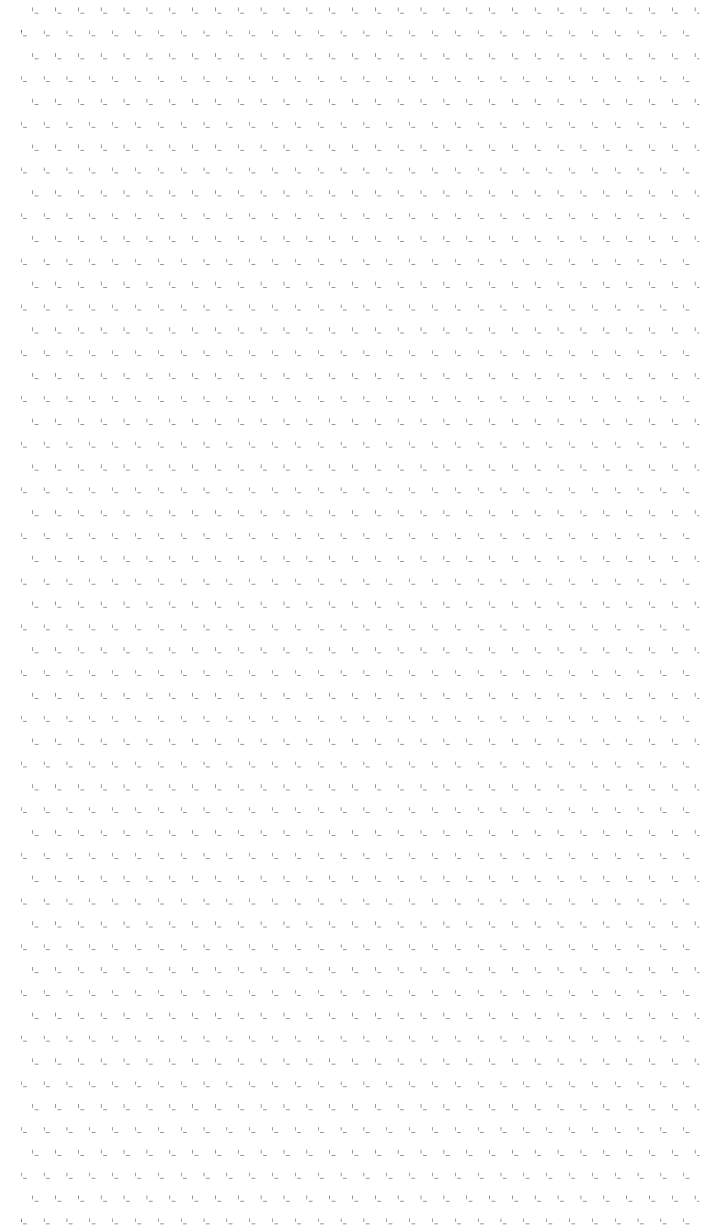
Este compendio de actitudes y factores permite hablar de una configuración, de un animoso movimiento, de una serie de artistas que están creando proyectos experimentales dinámicos en las comunidades

en las que viven, implicando a sus habitantes en la obra de arte misma, llevando la realización del arte a gente que nunca antes la había experimentado; dichos proyectos están rompiendo los silencios, liberando voces y proporcionando un foco central para una información que había sido pasada por alto, mal interpretada e incluso suprimida por otros sistemas de información.

La amplitud de los límites artísticos está posibilitando operar desde diferentes aspectos y enfoques que parten de la implicación que establece el artista hacia una comunidad concreta y el entramado de relaciones que puede resultar de ese tejido social. Estos producen inusitados diálogos en las redes de sus propias territorialidades; sus cruces, confluencias, encuentros, diferencias y posiciones, terminan dejando un rastro en el cual el arte y las comunidades salen potenciados por un diálogo recíproco, facilitando la creación de soluciones excepcionales, sociales y estéticas.

Sostengo que estos proyectos hacen parte de la escena renovada del quehacer artístico en Colombia, acrecentando dichos campos hacia otros derroteros y que están en consonancia práctica con las necesidades sociales: necesitan del descubrimiento del otro, de sus contextos sociales y culturales ocultos y excluidos. El caso de Bogotá y Medellín es particularmente interesante. Los artistas han decidido pasar a la acción a través de iniciativas individuales o colectivas que han logrado integrar en torno a sí a la comunidad artística, convirtiendo los proyectos en efectivos medios para animar la discusión. Esta voluntad de actuar en contextos en los que normalmente no hay actividad artística se ha materializado en propuestas que desplazan el marco de acción usualmente establecido.

Los movimientos colectivos con intereses comunitarios son una opción para activar memorias invisibilizadas, luchar contra la exclusión social y cultural, hacer frente a los inaplazables retos que se nos presentan ante un posible escenario de paz que nos pondría inmediatamente en un posconflicto, el cual requiere de todos los actores sociales y culturales.





## 10. ABSTRACT



# Artistic Practice in Context and in Community

## Four Colombian Case Studies 1991-2012

**Keywords:** Urban art, Community art, Latin America, Art in Colombia, Sociopolitical dimensions in art.

### Introduction

Since the mid-twentieth century, the art world has witnessed the emergence of proposals characterized by a lack of reflection and the absence of political and social commitments. In the work of many artists, individualistic attitudes and detachment from social interests appear to prevail. This, in turn, has many artists have engaged forms of aesthetic construction that originate in their own subjective universes. Concurrently, the set of relations that define and govern artistic practices constitute strongly rooted institutions that impose modes of production and forms of circulation that favor and propagate a constant distancing between the artist and the events that surround him/her.

In this context, the process by which artistic works are given shape and brought to life obligingly transits between mere circulation and institutional exhibition spaces, thereby targeting a spectator that is both secluded and silent. In these cases, art works seek to separate the viewer from his/her habitual environment in order to passively put him/her in contact with the pieces that are presented. However, in contrast to this predominant approach, other attitudes emerge in artistic communities that defend the need to socialize their practice and to foment a direct exchange with mixed social worlds, principally those in urban communities. These attitudes also propose to promotion of social qualities within individuals.

In this context, new forms of subjectivity and association extend beyond institutional ways of thinking about art. Emergent artistic practices are embedded in social phenomena that interrogate the relationship between the production of art and forms of active citizenship. This, in turn, gives way to

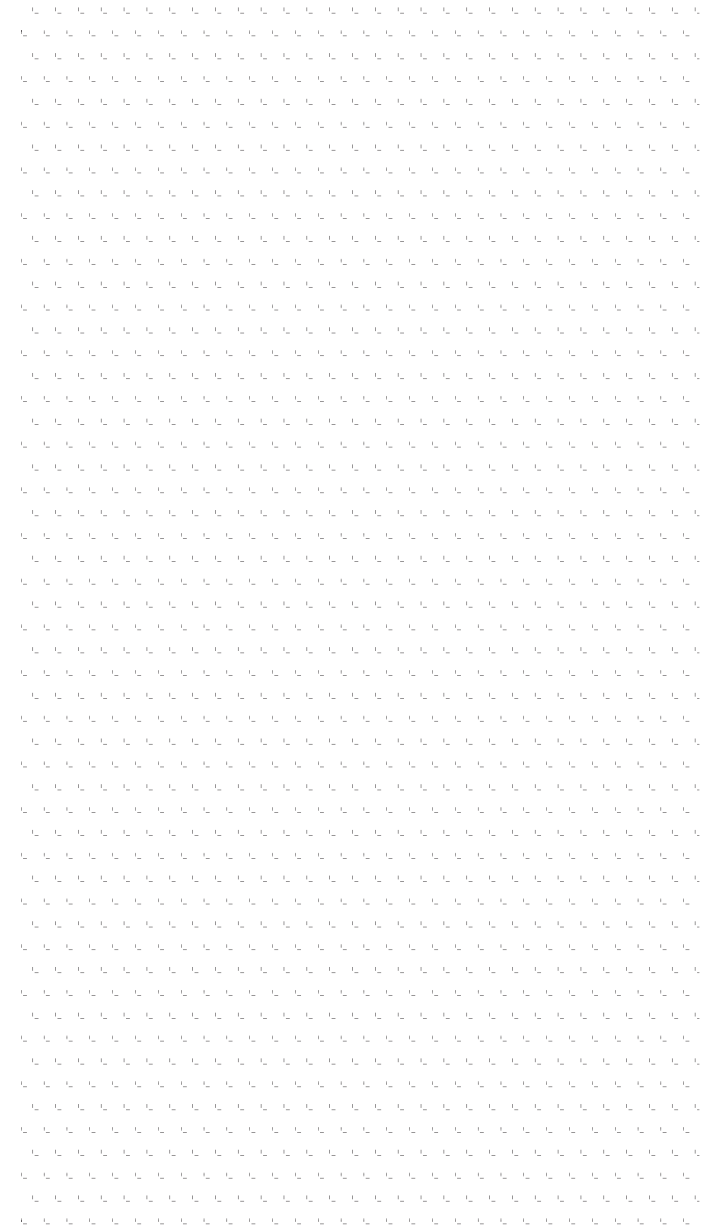
a movement of collective expressions that are more in line with the consolidation of activist networks and with forms of awareness that are committed to the vindication of concrete social demands. These expressions provoke questions regarding the larger, dominant models that define culture, that anchor themselves to social circumstances and that show themselves as eager to interweave themselves with reality.

Some artists abandon museum spaces in order to move towards artistic mediation, and they work at their margins in order to propose topics of research. In this way, art transforms into a device that allows the integration and articulation of situations that make them visible to the community. The objective of this is to promote the exchange and development of common, concrete situations. This means that a growing number of artists begin to lose interest in the construction of works and to gain interest in participating in the formation of systems of cultural interaction.

Recently, some authors have defined artists' set of new attitudes and actions as contextual art that are wedded to community-based artistic practices. These practices are identified as being collaborative, relational and inclusive, as well as ones that are capable of both acts of mediation and translation. This dissertation seeks to demonstrate how this artistic category has gained strength and describe the form that these practices take in order to address important motivations behind a growing number of artists.

This type of wager enforces the critical, aesthetic potential of the artistic practices, mostly focused on the presentation over representation, that are proposed as a mode of intervention in the here and now. In this transition, one can sense how the artist reclaims the street, the neighborhood and the office, thereby promoting a move towards a stimulating relationship between the art and the world.

Many have noted that these practices have found a favorable environment for their development in societies that are characterized by a significant level of social instability and that are engaged in processes dedicated to solving systematic inconsistencies regarding the welfare of their citizens. This is the case of Colombia, where the social situation and the persistence of political violence have powerfully affected the population during the last one hundred years. Colombian artists' sensibilities to these issues have resulted in the creation of new, varied proposals regarding artistic work. Certainly from this perspective, art replaces and makes up for the deficit of models that could lead to profound reflection regarding the Colombian conflict. This has been recognized by the art critic Carolina Ponce de León, who has descried Colombia as, "...a society so contradictory that it still lacks images that have been elaborated to identify its trajectory, experience and memory."



The reach that these artistic practices are having, both in relation to their status as social facts and their role in the ample arena of the artistic, supports the creation of solid forms of intervention that interrogate reality as an organizing principle of the work that produces art. This is true not only in the contents and formal aspects of these practices, but also in their modes of production and distribution, thereby allowing varying degrees of social and political articulation to emerge from the art itself.

In addition to the deployment of various tactics that enable interactions between art works and the community, other ways of making and other forms of socialization also arise. In addition, distinct ethical procedures are also defined. These procedures are novel with respect to traditional ways of viewing art display, especially when compared to those paradigms that reinforce pretended, hegemonic artistic categories.

What potential do community-based and contextual artistic practices have in Colombia? How can one understand the potential of these practices in a social context like that of Colombia? These questions call attention to a possible scenario: Do the community-based and contextual artistic practices that have developed in Colombia allow for the alteration of art dynamics as well as incite forms of social transformation?

With these questions in mind, this analysis seeks to analyze four concrete projects that have employed contextual and community-based artistic practices that emerged in Colombia between 1991 and 2012. More specifically, this dissertation's objective is to put forth a reading of these practices that is born out of their actions and ways of doing/making art. This reading considers the concrete dimensions of these practices, as well as the way in which art production inserts itself into the social relationships inherent to production forms of production. Finally, the dissertation analyzes the modes in which these practices relate to the contexts in which they are inscribed, the demands and aspirations that develop from these practices, and their specific contributions. The artistic projects that are analyzed include:

- *Bienal de Venecia de Bogotá [The Venice Biennial of Bogotá]*, directed by Franklin Aguirre, 1995-2010.
- *Ciudad Kennedy Memoria y Realidad [Kennedy City Memory and Reality]*. Collective Project directed by Raúl Cristancho, 2001-2002.
- *Ex-situ/In-situ Moravia. Práctica Artística en Comunidad [Ex-situ/In-situ Moravia. Community Artistic Practice]*, directed by Carlos Uribe, 2008-2010.
- *Práctica artística en La Grieta [Artistic Practice in La Grieta]*, directed by Ludmila Ferrari, 2007-2009.

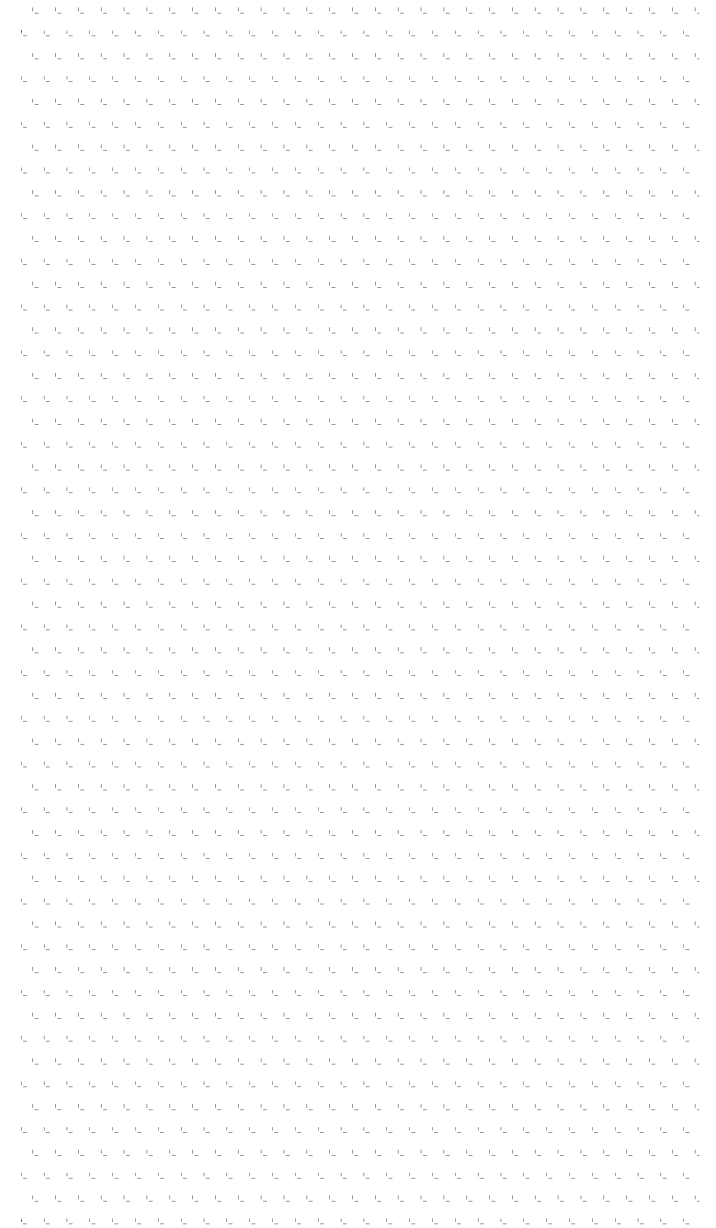
The time period that corresponds to the case studies analyzed in this text begins and ends with two key moments in Colombia's recent history: (1) 1991, the year when the Constitutional Charter that continues to be in force was first enacted and (2) 2012, the year with formal talks between the Colombian government at the FARC-EP first began.

These historical moments reflect two principle goals that have been outlined by Colombia. The first is the country's ability to adopt and implement a regulatory framework that recognizes its ethnic and cultural diversity, the need to protect that diversity and the promotion of more expansive definitions of participation. The goal is that which emerges from the satisfaction that comes from yearning for peace and overcoming the extensive armed conflict that has tragically engulfed Colombian citizens, especially those who have suffered exclusion and vulnerability.

The methodology employed to research community-based and contextual artistic practices in Colombia allows us to define three key issues. The first is the question of how to define community-based and contextual art and how to identify its performatic characteristics. Secondly, this analysis contextualizes the socio-political and cultural situation of Colombia in order to better understand the genealogies, dynamics, contexts and circumstances that run through these projects. This contextualization not only situates the individual projects that are analyzed, but also identifies aspects of these projects that will allow for an analysis of artistic practices that are specific to a particular political, social and cultural space. Finally, the development of the four projects that will be discussed and analyzed had demanded the reconstruction of relationships whose genealogies are configured both from artistic interests and from the social space in which they are embedded. A premise that is constant throughout this analysis is the assumption that paying close attention to the context in which artistic practices are embedded is fundamental when researching these issues.

## Results and Conclusions

Following this line of analysis, this dissertation accentuates how contextual practice can outline a short history that can be summarized in isolated actions that are inconsistent with the dynamics prevalent in this field. The analysis heralds an artist that labors on a horizon that validates the creator as and individual producer/actor that is distanced from collaborative practice and that expresses not interest in or knowledge of other options that are equally creative and autonomous, such as the development of contextual and community-based practices. Since our culture is one that is heavily based on the desire to survive, in a context in which terror has been installed in each and every one of us, this analysis



attempts to explain individualistic attitudes and isolated activities of artistic creation and the ways in which particular works are, in fact, a reflection of one's membership to a particular social milieu.

However, this analysis notes that these contextual and community-based artistic practices have found a favorable environment for their development in a society that is characterized by a significant level of violence and that continues to remain embedded in a process that seeks to resolve systematic inconsistencies regarding the welfare of Colombia's citizens.

Within this specific context and the proposed analysis, one can recognize that the contextual and community-based practices developed in Colombia offer characteristics defined from five different, interspersed characteristics:

The first of these characteristics refers to the appropriation of public space and the motivations that are behind them: the dissertation concludes that this is not simply the place where a process happens or exhibited, but rather is nuclear generator that articulates new situations and vital points of intersection. The projects discussed seek to influence those who transit between or are embedded in particular collectivities, giving them an air of social commitment and public interest that is borne out of a multitude of mutual interactions.

In addition, it is noted that the strategies developed in particular projects gives rise to the important work of memory and the possibility of giving testimony. Memory emerges as a vital requirement for the communities in which these projects are developed, in that this memory is what makes it possible for them to feel the community's presence, its history and its value.

As for the relationship that these practices have with institutions, the projects discussed contribute to these discussions through their transgression and their emphasis on work that emerges from a collective conscience, thereby questioning the validity of an exclusively individual creator and emphasizing the value of emotions and community interaction. These projects colonize the gaps left behind by institutions, at times spilling into the cracks that they leave behind, at others remaining contained in the paths they have defined, thereby producing an ambiguous relationship that is constantly negotiated, reaffirmed and negated. At times, this operates as a form of resistance. At others, it simply replicates what has been previously established.

In a society like Colombia, where political consensus does not permit dissent, these artistic practices can, from an activist point of view, make evident the democratic ineffectiveness and its repressive



character, which in turn contributes to the decentralization of artistic institutions, especially in relation to their forms of operation, and makes possible the development of identities and new subjectivities.

This compendium of attitudes and factors allows one to speak of a new configuration, of a spirited, lively movement, of a series of artists that are creating dynamic, experimental projects in the communities where they live that implicate the members of these communities in the artworks themselves. This, in turn, brings the experience of making art to people who have never before experienced these forms of creation. These projects are undoing silences, liberating voices and providing a focal point for the circulation of information that was previously overlooked, misunderstood or even suppressed by broader information systems.

The breadth of artistic boundaries is enabling artists to operate from different perspectives and approaches that are based on the forms of involvement that an artist develops with a particular community and the network of relationships that can result from this social fabric. This, in turn, produces new, unusual dialogues within the networks within territorialities. These crossings, points of confluence, encounters, differences and positions end up leaving trails and traces, in which art and the communities that are empowered through reciprocal dialogue, thereby facilitating the creation of exceptional social and aesthetic solutions.

I argue that these projects are part of the renewed Colombian art scene. They push these fields and practices towards other paths; they are consistent with the most prevalent of social needs: the need to discover the other, the need to reaffirm social and cultural contexts that have been hidden and excluded. The cases of Bogota and Medellin are particularly interesting. The artists from these cities have decided to pass on forms of action through both individual and collective initiatives that have managed to integrate themselves into the artistic communities in each site, thereby transforming these projects into effective modes of fomenting debate and dialogue. This willingness to act in contexts where there is normally no artistic activity has materialized in proposals that pushed and challenged established forms of action.

Collective movements that hold community-based interests are one option for activating the invisible memories, for combatting social and cultural exclusion and for addressing the constant and continuing challenges that we face when coming head-to-head with a possible peace process that would immediately situate us in a context of post-conflict – a situation that would require the participation of all social and cultural actors.

